

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE

UNIVERSITÉ MOUHAMED KHEIDER- BISKRA
FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES
DÉPARTEMENT DES LANGUES ÉTRANGÈRES
FILIÈRE DE FRANÇAIS
ÉCOLE DOCTORALE ALGÉRO-FRANÇAISE
ANTNÈE DE L'UNIVERSIT É DE BISKRA



Thème de l'amour et de la guerre dans *l'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de Magistère.

Option : Sciences des textes littéraires

Sous la direction du :

Dr. Rachid RAISSI

Présenté et soutenu par:

Meriem MOSBAHI

Membres du jury :

Président : Pr. Saïd KHADRAOUI Pr. Université de Batna.

Rapporteur : Dr. Rachid RAISSI Maître assistant chargé de cours, Université de Ouargla.

Examineur : Dr. Abdelouahab DAKHIA Maître de conférence, Université de Biskra

Année Universitaire :

2013 - 2014

Remerciements

Au terme de cette étude, je remercie avant tout Dieu, qui m'a aidé à réaliser ce présent travail.

Je tiens à remercier Dr Rachid RAISSI , pour son aide et ses conseils aussi pour avoir dirigé ce travail.

Mes remerciements s'adressent également à Dr Bachir BENSALAH pour ces encouragements incessants durant la réalisation de mon travail.

J'adresse mes remerciements à Pr Said KHADRAOUI pour l'honneur qu'il me fait de présider le jury de soutenance.

Je remercie également Dr Abd Elouahab DAKHIA d'avoir accepté de faire partie de notre jury.

Je ne peux oublier ici toute ma reconnaissance à ceux qui m'ont aidée de près ou de loin dans l'élaboration de ce travail.

Mes pensées vont particulièrement à:

- Mme Siham GUETTAFI.
- Mr Mounir HAMOUDA.
- Mme Soraya RAFRAFI .
- Mon père qui m'a beaucoup encouragé.

Dédicaces

Je dédie ce modeste travail à mes parents pour leurs sacrifices et leur patience.

Je dédie également mon travail à mes frères et sœurs.

A ma tante Hadjla et son mari Hanafi

A mes oncles : Lambarek, Mouhamed Elhadi et Mhamed.

A mes adorables cousins: Khaled Sarah et Adila.

A tous mes collègues de la promotion 2005.

Et à mes amies: Hadia Asma, Imane, Soad et Hiba,

INTRODUCTION

GÉNÉRALE

Parmi les écrivains algériens d'expression française qui ont donné à la littérature maghrébine d'expression française ses lettres de noblesse, nous avons choisi de parler d'Assia Djébar, une femme de littérature française dont l'œuvre littéraire est universellement connue, continue d'ausculter avec talent et passion la société algérienne.

L'intitulé de notre travail de recherche, « *Thème de l'amour et de la guerre dans l'Amour, la fantasia d'Assia Djébar* », s'inscrit dans le cadre d'une analyse critique de cette œuvre *l'Amour, la fantasia*.

Notre choix s'explique par l'importance du thème, Assia Djébar relate son histoire personnelle et l'Histoire de son pays pendant la période coloniale.

En effet, Assia Djébar a reçu une éducation française, elle a appris la langue et la culture de l'ennemi ; elle a choisi d'écrire dans cette langue étrangère. Et c'est dans *l'Amour, la fantasia* qu'elle a commencé son projet autobiographique où elle décrit sa vie sur toile de fond de guerre.

Nous orienterons notre recherche vers l'étude du thème de l'amour et de la guerre dans *l'Amour la fantasia* d'Assia Djébar pour plusieurs raisons. Parce que ce roman semble répondre le mieux à nos besoins de recherche portant sur le thème de l'amour et de la guerre. Parce que l'étude du thème de l'amour dans cette œuvre, nous permet de découvrir la problématisation de la langue de l'écriture chez la narratrice qui évoque son *aphasie amoureuse*¹. Et en fin, comme exemple de l'écriture sur la guerre de la libération, nous avons choisi d'étudier cette œuvre d'Assia Djébar- historienne de formation devenue romancière- parce qu'elle porte, en grande partie, sur l'Histoire récente de l'Algérie liée à la conquête du pays par la France.

¹ DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 180.

Confrontés aux idées précédentes, deux questions seront au centre de notre étude, celles concernant les causes qui ont évoqué l'*aphasie amoureuse* chez l'écrivaine, d'une part et, d'autre part, la place qu'occupe l'Histoire de la guerre de libération de l'Algérie dans cette œuvre et les sources étudiées par la narratrice pour construire son récit.

Les données universelles, en ce qui concerne l'*Amour, la fantasia* sont en l'occurrence l'histoire de vie propre à Assia Djébar, l'Histoire de son pays d'origine et en particulier ses études d'histoire. En outre, son travail de cinéaste pendant les années soixante-dix ayant pour sujet les femmes d'Algérie a été une source d'inspiration. Le point de départ concret est sa prise de conscience dès qu'elle « *n'avait jamais pu dire des mots d'amour en français* »² et que dès que le désir et l'amour étaient là, la langue française lui devenait aphasique.

Pour répondre à toutes ces questions, nous proposons un certain nombre d'hypothèses :

-L'écrivaine de l'*Amour, la fantasia* parle de ses souvenirs d'enfance, d'adolescence mais pourquoi elle n'a pas pu parler de sa vie en couple ?

-L'historienne, Assia Djébar, cherche à écrire, à dire et à transcrire l'Histoire de son pays pendant la période coloniale en s'appuyant sur plusieurs sources d'inspiration tels que les écrits des officiers français et la mémoire des femmes algériennes.

-Notre écrivaine narratrice n'a pas pu essayer de se raconter elle-même, tout au long du livre sans évoquer l'Histoire de son pays qui devient thème dominant

²Assia Djébar : *Violence de l'autobiographie* : Université de Würzburg (Allemagne), colloque sur l'autobiographie, Journée Assia Djébar, juin 1996. In : Djébar 1999, p. 107

dans *L'Amour, la fantasia*. Elle se dissout avec l'histoire personnelle de l'auteur pour devenir matière d'écriture. Le parallélisme entre la vie de l'auteur et l'histoire de l'Algérie a contribué à la naissance de l'œuvre

Pour réaliser ce travail, nous appliquerons une approche interdisciplinaire qui fera appel à un ensemble de méthodes d'analyse afin d'obtenir une étude plus efficace et a fin d'en montrer l'originalité et la spécificité de l'écriture « djebarienne ».

Nous appliquerons une démarche thématique qui portera, d'une part, sur l'analyse du mécanisme des souvenirs afin de découvrir et d'évoquer l'*aphasie amoureuse* de la narratrice. Et d'autre part, cela nous permettra de cerner quelque peu le choix de la dimension historique par Assia Djébar qui va féconder la mémoire : ses recherches personnelles, les sources documentaires dont elle dispose, sa mémoire personnelle, ainsi que collective (des femmes de sa tribu, des femmes maquisardes gardiennes de la mémoire) inspirent la création poétique chez elle.

Nous pensons entre autres à la sociolinguistique, tant il est vrai qu'une œuvre ne peut être appréhendée en dehors du contexte socio-culturel et historique qu'il a engendrée et en dehors duquel elle ne serait pas ce qu'elle est

Pour tenter de trouver des réponses à nos questions et à notre problématique, notre travail sera structuré en trois chapitres :

Dans le premier chapitre intitulé : « *Assia Djébar ou l'itinéraire accompli* », nous présentons l'écrivain et le corpus. Nous avons tenu à exposer la vie d'Assia Djébar ainsi que son parcours littéraire. Aussi, nous allons justifier l'écriture autobiographique sous un pseudonyme en nous basant sur les théories de Philippe Lejeune, fondateur du concept autobiographie.

Dans le deuxième chapitre intitulé : « *Ecrire l'amour* », nous tenterons de montrer que l'écrivaine est incapable de décrire sa vie conjugale en parlant de ses souvenirs d'enfance et d'adolescence. Ainsi, nous essayerons de décrire l'aphasie amoureuse de l'écrivaine qui a marqué l'échec dans sa vie. Nous parlerons des obstacles qui ont produit cette *aphasie amoureuse* telle que l'interdiction du père concernant une écriture amoureuse et l'incapacité de la narratrice d'exprimer ses sentiments dans la langue de l'envahisseur.

Dans le troisième chapitre intitulé : « *Ecrire la guerre* », nous essayerons de montrer la place qu'occupe l'Histoire de la guerre dans le roman *l'Amour, la fantasia*, et ce montrer l'importance cette guerre. Nous parlerons de l'architecture de l'œuvre qui met en exerce la grande valeur du thème de la guerre. C'est ainsi que nous évoquerons aussi les sources étudiées par la narratrice pour raconter l'Histoire de son pays.

PREMIER CHAPITRE :

Assia Djebar ou l'itinéraire accompli

L'accès à l'Académie française était réservé seulement aux hommes. En 1980, la romancière belge Marguerite Yourcenar était la première femme qui avait l'honneur d'accéder à l'Académie française qui compte à présent quatre femmes: Jacqueline Worms de Romilly (élue en 1988), Hélène Carrière d'Emausse (élue en 1990), Florence Oelay (élue en 2000), et l'Algérienne Assia Djébar (élue en 2005). Assia Djébar était la première personnalité maghrébine qui a eu l'honneur d'occuper le fauteuil numéro cinq qui était occupé par la constitutionnaliste Georgette Vadel jusqu'à son décès en 2002.

L'accès d'Assia Djébar à l'Académie française a marqué pour l'Algérie un événement capital sur le plan culturel, civilisationnel Djébar a réagi à cet événement ainsi :

*«Je suis très touchée qu'à l'Académie [...], on ait accepté de voir qu'il y'avait chez moi un vrai entêtement d'écrivain en faveur de la littérature et, à travers cette littérature, pour mes racines de langues arabe, de culture musulmane [...] Une Algérienne à l'Académie française», le quotidien d'Oran, le 18 juin 2005 ».*³

Assia Djébar est saluée par le président français Jacques Chirac. C'est un écrivain de grand talent et cinéaste, auteur prolifique de roman, d'essais, de poésie, de nouvelles, de pièces théâtrales. Ecrivain d'expression française, Assia Djébar parle dans ces écrits de l'Algérie ; les Algériens et surtout les Algériennes sont au cœur de son immense œuvre. Assia Djébar exprime son identité, son être le plus profond et ses racines par le biais de la fiction.

I-1-Bio-bibliographie :

Assia Djébar de son vrai nom Fatma Zohra Imlayene est née à Cherchell à une centaine de km d'Alger, le 4 août 1936 dans une famille de petite bourgeoisie traditionnelle, son père est un instituteur, il a fait ses études à Bouzaréah dans une école normale d'instituteurs, il voulait que sa fille fasse des études poussées.

³"Une Algérienne à L'académie Française", Le Quotidien D'Oran. Le 18 juin 2005

Grâce à lui, Assia Djébar a fréquenté l'école coranique puis l'école primaire de Mouzaïa. Après des études secondaires à Blida, elle fut parmi les premières algériennes à entrer à l'université d'Alger. Assia Djébar est partie en France pour terminer ses études, elle était la première Algérienne admise à l'ENS (école normale supérieure) de Sèvres, à Paris (1955). À Paris, Assia Djébar a participé à la grève des étudiants algériens de 1957. En 1958, notre écrivaine est partie à Tunis avec son mari où elle a écrit avec Frantz Fanon pour le journal *El Moudjahid*. Assia Djébar a fait des enquêtes auprès de réfugiés Algériens à la frontière Algéro-Tunisienne. Elle a eu un diplôme en histoire puis en 1959, elle a enseigné à l'université de Rabat au Maroc. Elle s'occupait aux activités culturelles dans le cadre d'organisation Algérienne. En 1962, elle est revenue à Alger où elle a enseigné l'histoire puis la sémiologie du cinéma. Ensuite, elle a travaillé à Paris au Centre Culturel Algérien. Docteur des lettres, elle a enseigné la littérature francophone comparée à Louisiane puis à New York.

I -1-2-*Un parcours littéraire exemplaire :*

Sa carrière d'écrivain débute dès 1956 avec *La Soif* qui lui permet d'être comparée à Françoise Sagan où elle raconte les pensées intimes d'une fille bourgeoise: ce qu'il lui a été souvent reproché dans le sens où l'histoire de genre n'y apparaît pas du tout. Certaines chroniques parisiennes donnent à la narratrice de *La Soif* le titre: «*La Françoise Sagan de l'Algérie musulmane*»³

Par ce roman qui était mal accueilli par une critique algérienne et aussi française, Assia Djébar fait preuve d'une imagination fertile et d'un style vif. Ce dernier a annoncé la naissance d'une écrivaine algérienne prometteuse dans le concert littéraire de son pays dominé exclusivement par les hommes, l'écrivaine déclare :

³ DJEBAR, A., et al., *Paroles plurielle D'Assia Djébar sur son œuvre*. L'Harmattan, Paris, 2008, P.26.

*«Ainsi entrai-je littérature, par une pure joie d'inventer d'élargir autour de moi-moi plutôt raidie au-dehors, parmi les auteurs, du fait de mon éducation musulmane, un espace de légèreté imaginaire, un oxygène...J'esquiss ce commencement de mon parcours d'écrivain, alors que la littérature Algérienne fleurissait à l'ombre d'un quatuor d'aînés: Ferraoun, Mammeri, Dib et Kateb».*⁴

Cette œuvre est considérée comme une œuvre de jeunesse, Assia Djébar a avoué même qu'elle a voulu présenter la carrière de la jeune fille algérienne *occidentalisée*⁵. En cachant sa déception de se voir mal comprise, Assia Djébar considère cette œuvre comme *«un exercice de style»*⁶.

La narratrice a exposé, dans *La Soif*, le désir d'émancipation féminine par le langage du corps :

*«Mais il s'agit ici du mouvement du corps féminin: là se place la ligne la plus acérée de la transgression quand une société, au nom d'une tradition trahie et plombée, tente et réussit parfois, même aujourd'hui, à incarcérer ses femmes, c'est-à-dire la moitié d'elle-même. Ecrire pour moi, gardant à l'esprit cet horizon noir, c'est d'abord recréer dans la langue que j'habite le mouvement irrépressible du «corps au dehors», je dirai presque son envol»*⁷

Assia Djébar a montré que dans ce roman *«se développait un processus qui laissait devenir les bouleversements futurs»*⁸, qui marquaient par la suite le destin de son pays malgré que l'histoire où se déroule avant la guerre d'indépendance.

Assia Djébar a eu, après cette œuvre, *les Impatients* (1958), dans ce roman, l'écrivaine demeure intéressée par l'intimité, les jalousies, les rivalités entre les femmes. Le roman prend en charge la libération de l'être féminin et le triomphe du couple qui semble dominer sa vision d'écrivaine.

⁴ DJEBAR, A., et al., *Paroles plurielle D'Assia Djébar sur son œuvre*. L'Harmattan, Paris, 2008, P.21

⁵ Wadi Bouzar. *Lectures magrebines*, op.cit, P.4, Publisud, 1984, P158.

⁶ Anne Martine & Josie Fanon. *«Assia Djébar.Intervi»*. L'Action, (Tunis), 8 septembre 1958.

⁷ DJEBAR, A.. "discours de francfort", Borsenvereim 2000, P.34.

⁸ MARTINE, A. , FANON, J., *«Assia Djébar.Intervi»*. in L'Action,n° 8 septembre 1958

Les Impatients est mal accueilli par la critique intellectuelle Algérienne qui jugeait qu'il y'avait un décalage évident entre la date de publication et l'écrit.

Après cet écrit, l'écrivaine avait décidé d'orienter son projet d'écriture en parlant des événements et des problèmes de l'époque:

«Pendant quatre ans, de 1957 à 1961, j'avais vécu beaucoup plus de choses. Quand j'écrivais les Impatients, il y'avait des problèmes, par exemple le conflit F.L.N-M.N.A...J'en ai utilisé le côté fébrile dans les enfants du nouveau monde qui, je l'ai ailleurs appris un peu par hasard, va être réédité en livre de poche. Je l'ai écrit vite en deux ou trois mois. Les Impatients, c'est du ralenti: la sieste, le bain maure. Puis, à vingt-cinq ans, j'ai écrit ce que j'avais vécu entre dix- sept et vingt ans »⁹

Assia Djébar a publié son troisième roman *Les enfants du nouveau monde* en 1962. Ce roman marque la forte participation de la femme qui est sortie de l'enfermement et de l'isolement.

Par ce récit, l'écrivaine fait passer un message d'espoir pour l'égalité entre l'homme et la femme qui ont combattu côte à côte le colonialisme français.

Dans *Les enfants du nouveau monde*, Assia Djébar a placé les femmes devant les réalités atroces du dehors, elle les a obligées à assumer un rôle différent de celui des femmes dans ses écrits précédents:

«Dans les enfants du nouveau monde, ce qui me passionne, c'était la multiplicité des personnages. Chaque femme dans son rapport avec l'homme. Le monde de l'enfance pour moi, c'est le monde des femmes. Le Patio est fait de telle sorte qu'il favorise l'intimité féminine. Le café, les gâteaux qui on prend vers quinze, seize heures. La pause indispensable du milieu de l'après-midi pour les femmes de chez-nous. Un moment où le temps même se déchire, où on est hors du temps. Cette pause, c'est une respiration. Les enfants sont le centre du monde. [...]

⁹ BOUZAR, W.. *Lectures maghrébines*, op. cit, P.158.

*Dans cet univers, l'homme n'est rien. Il est anonyme. Il y'a une autonomie du monde féminin ».*¹⁰

La narratrice expose la responsabilité de chaque femme dans la guerre de libération.

Les Alouettes naïves, son quatrième roman, prend en charge l'expérience personnelle de la narratrice et ses propres souvenirs en décrivant la participation de la femme dans la guerre de libération et dans l'édification d'une meilleure société.

Partant pour la Tunisie, la narratrice recueillait des récits auprès des réfugiés à la frontière algéro-tunisienne et elle les mettait en ordre, elle déclare :

*Cette œuvre « s'ouvrent sur un tableau des réfugiés Algériens aux frontières Algéro-Tunisiennes vers 1960, tels que je les ai connus. En 1958 et 1959, en effet, j'avais vécu aux frontières à plusieurs reprises. Ai-je besoin de dire que cette vie m'a marquée? Les reportages que j'en faisais à l'époque pour «El Moudjahid» d'alors me paraissaient un moyen bien suffisant pour dire ce que j'en retenais. ⁸ Plus de cinq ou de six ans après, quand j'ai écrit cette ouverture des «Alouettes naïves» où ces réfugiés ne sont qu'un arrière-plan, un horizon, j'ai su que je me délivrais enfin de l'émotion, non de l'attention (mot plus important) accumulée véritablement ces jours-là. Si bien qu'au fur et à mesure que je continuais mon livre, à chaque fois qu'un des personnages revenait aux frontières et qu'il mentionnait plus ou moins brièvement ces réfugiés, ces insertions étaient voulues comme un rappel du malheur et de la tragédie – or, j'écrivais toujours ces passages dans le bonheur parce que je m'en libérais et qu'il me semblait avoir enfin accompli ma tâche vis-à-vis de ces compatriotes dont j'avais bien connu quelques-uns ».*¹¹

Ce roman marque l'affirmation de soi qui paraît indiquer un tournant dans la création d'Assia Djebar, elle avoue qu'elle ne peut pas continuer à écrire sans parler de sa propre vie:

¹⁰ BOUZAR, W.. *Lectures maghrébines*, op. cit, p.p.158-159

¹¹ DJEBAR, A. " *Le romancier dans la cité arabe*", in Europe, N°474, octobre 1968, P. P.118-119.

«C'est dans *Les Alouettes naïves* que j'ai senti qu'on ne peut pas continuer à écrire sans arriver à une écriture autobiographique même si on la masque. J'ai eu une réaction de femme arabe pouvant tout dire, sauf son intimité. Et brusquement, je m'aperçois que dans 40 pages d'*Alouettes naïves*, je n'ai pas pu m'empêcher de parler de moi, de mon bonheur personnel. J'avais le souhait que personne ne lise ces 50 pages. C'est là qu'on trouve mon éducation arabe où l'on ne parle pas de son intimité. Prendre connaissance que l'écriture devient un dévoilement, cela m'a fait reculer. Je me suis remise en question: si je continue à écrire, je vais détruire ma vie car elle va être perturbée par l'écriture romanesque. J'ai pensé un moment que si je mettais à écrire en arabe; ce serait autrement ».¹²

La narratrice a déclaré, dans les années 62, qu'elle n'était pas à l'aise de parler de son autobiographie en s'exposant librement dans son écriture. Alors, elle a décidé de ne pas publier pendant un moment, elle réfléchissait à se retourner avec soi-même et surtout «pouvoir réellement récupérer sur le plan de l'écriture [sa] langue maternelle»¹³. Elle a pris beaucoup du temps pour arriver à se rapprocher avec la volonté de s'exprimer, d'écrire et à se dire dans la langue de l'envahisseur. Et elle a accepté d'assumer tous les risques de s'exposer et de montrer ses détails autobiographiques et à parler de soi loin d'être masquée et voilée. Après un essai de la poésie et de théâtre, l'écrivaine est entrée dans un silence qui a duré dix ans où elle a tourné deux films.

Après ce silence et en 1980, Assia Djebar est retournée vers la production littéraire; elle a écrit un recueil de nouvelles, (*Femme d'Alger dans leurs appartement*).

Cette œuvre marque la rupture par rapport à l'idée première que l'écrivain avait faite dans sa création romanesque. Ses écrits entre 1959 et 1979, décrivaient les traces de la guerre des femmes et offraient des regards touchants le monde féminin. Dans ce roman, les femmes sont des prisonnières au cœur du haram où

¹² DJEBAR, A., *Une conversation avec Michael Heller*", in *Cahier d'Etudes Magrébines*, n° 130, P.56

¹³ DJEBAR, A. et al., *Op.cit.*, P.27.

elles n'ont que les chuchotements, des murmures, des soupires, et des conversations inaudibles pour s'exprimer. Ce livre fait signe d'un début du second cycle d'Assia Djébar entant que romancière.

Dans cette œuvre qui se croise avec l'écriture de la peinture, la narratrice s'intéresse aux regards posés par Delacroix et Picasso sur la femme algérienne.

L'Amour, la fantasia :

En 1985, Assia Djébar eu *l'Amour, la fantasia* dans lequel «l'histoire et la fiction se mettent et s'entremettent ».

Assia Djébar avait parlé, dans ce roman, de l'Histoire, de la guerre et de sa biographie. Elle a croisé le «*je*» avec le «*nous*». Il lui vaut le prix d'Amitié franco-arabe. Dans les chapitres autobiographiques la narratrice évoque son enfance, elle se réfère son mémoire personnelle en utilisant la première personne du singulier «*je* ». Ce «*je* » était remplacé par la première personne du plurielle «*nous* » qui renvoie à un fondu d'enfants ou au groupes de femmes auquel, la narratrice se mêle avec enchantement.

L'Amour, la fantasia contient trois parties, et chaque partie se compose de chapitres autobiographiques et historiques. Dans ce roman s'entrecroise trois narrations historiques: la vie personnelle et les intimités de l'écrivaine, les témoignages de la guerre de l'Algérie qui se basent sur des documents historiques des français sur la prise d'Alger en 1830 et des preuves des Algériens participés à la guerre contre les envahisseurs français :

« L'amour, la fantasia » est ainsi une double autobiographie où la langue française devient le personnage principal, prosopopée inattendue dont je me rendis compte a posteriori. Je réveillais les scènes d'affrontement algéro-français oubliées se glissaient jusque dans les harems, tels des rais de lumière et de révolte. Avais-je fait sentir l'étouffement présent des femmes plus lent, plus pernicieux que l'asphyxie,

*autrefois, des tribus rebelles, décidée par des conquérants, dans les montagnes proches de ma ville ».*¹⁴

En écrivant dans la langue de l'envahisseur, la narratrice rappelle la violence historique de la guerre de l'Algérie.

Assia Djébar a inscrit :

*L'amour, la fantasia étant la première d'une série romanesque, l'histoire est utilisée dans ce roman comme quête de l'identité. Identité non seulement des femmes mais de tous le pays....» [...] j'adore le passe du dix-neuvième siècle par une recherche sur l'écriture, sur l'écriture en langue française. S'établit alors avec moi un rapport avec l'histoire du dix-neuvième siècle écrite par des officiers français, et un rapport avec le récit oral des Algériennes traditionnelles d'aujourd'hui. Deux passés alternent donc ; je pense que le plus important pour moi est de ramener le passe malgré ou a travers l'écriture, 'mon écriture' de langue française. Je tente d'ancrer cette langue française dans l'oralité des femmes traditionnelles. Je l'enracine ainsi ».*¹⁵

Ombre sultane (1987) : Ouvrage marqué par une architecture travaillée. Œuvre aux accents musicaux, le livre interroge la possibilité d'une solidarité féminine dans un régime matrimonial polygame. Les figures de Shéhérazade et de sa sœur Dinazarde Sont invoquées, la romancière se mettant à l'écoute des femmes.

Loin de Médine (1991) :

En 1990, l'Algérie entre dans une période noire, Assia Djébar s'y précipite, car là se trouve sa fille.

¹⁴ MORTIMER, M. " Entretien avec Assia Djébar, écrivain Algérien", Research in African, n° 12/11/1992

¹⁵ MORTIMER, M. Op.cit., p49

Déchirée par ce qu'elle avait vu et vécu, elle décide de questionner l'histoire, de montrer qu'un Islam égalitaire est existé, elle décide de se «confronter avec cet Islam des origines»¹⁶ qui tenaille les siens. Elle se plonge dans les chroniques arabes et elle sort avec *Loin de Médine*.

Hélas! La terreur continue en Algérie et Assia Djébar sait que son rêve d'un «Islam ouvert et libéral» «s'était construit dans ses mots comme un château de sable!»¹⁷. L'écriture est désormais impuissante et «le sang ne sèche pas dans la langue».¹⁸

Vaste est la prison (1995) :

Assia Djébar a été profondément touchée par les événements d'octobre (violence manifestation de la jeunesse Algérienne contre le pouvoir en place).

Dans ce roman, s'ouvre sur les femmes d'hier et d'aujourd'hui, la narratrice exprime son angoisse face à ces violences qui ont touché son pays:

«J'ai écrit ce livre en trois mois, à raison de douze heures par jour, alors que mes autres livres, j'ai mis un an pour les écrire et quelques fois même deux. Je l'ai écrit en trois mois parce que j'étais dans une période de grand trouble à cause de la mort de mes amis... Le point de départ de mon livre était que j'ai ressenti face aux événements de violence et aux multiples assassinats de mes amis, fin 93. Ce livre est écrit en 1994. J'avais un peu le sentiment que l'Algérie risquait de devenir une Yougoslavie qui allait se démembrer: c'est le thème du risque de destruction totale et d'un effacement. Dans un premier chapitre, il y a une partie contemporaine, en partie autobiographique: c'est l'effacement dans le cœur. Aussitôt après, le fondement

¹⁶ Interview avec Assia Djébar à Cologne", in *cahier d'étude maghrébines* : " Maghreb au féminin", n°2, mai1990, Cologne, P.83.

¹⁷ Interview avec Assia Djébar à Cologne", in *cahier d'étude maghrébines* : " Maghreb au féminin", n°2, mai1990, Cologne, P.83.

¹⁸ Interview avec Assia Djébar à Cologne", in *cahier d'étude maghrébines* : " Maghreb au féminin", n°2, mai1990, Cologne, P.84.

*même de la structure du livre est autour de l'effacement dans la pierre ».*¹⁹

Rattrapée par la tragédie de sans pays, la narratrice n'a rien à l'esprit que l'« horizon noir » des violences.

Oran, langue morte (1997) : C'est avec une rage froide, née d'un amour déçu, qu'Assia Djébar s'attaque aux années noires de l'Algérie. Ces années où les intellectuels et journalistes tombaient comme des oiseaux. Cela donne des nouvelles tristes. Justes mais tristes. Belles mais -toujours- tristes. L'écrivaine exorcise ses angoisses.

C'est un livre hanté par la mort et le silence. Oran, est une ville encombrée des morts d'hier et d'aujourd'hui, obstruée de silence, est une ville où la langue est morte.

Femme sans sépulture : Dans cette œuvre, des voix multiples s'entrecroisent et superposent pour dévoiler une réalité vaste et complexe. Ce roman met en scène la parole des mots.

Nulle part dans la maison de mon père : C'est le dernier roman d'Assia Djébar où elle évoque son adolescence et sa tentative de suicide.

I -1-3-Les prix littéraires :

Assia Djébar a reçu le prix Maurice Maeterlinck à Bruxelles en 1995 puis le prix de Marguerite-Yourcenar en Etats-Unis en 1997 et en 1998, en Italie, elle a reçu le prix international de Palmi. Docteur honoris causa de plusieurs universités, l'écrivaine est élue membre de l'Académie Royale de Belgique en 1999, et nommée comme commandas des Arts et des Lettres en France (2001) avant la consécration de son entrée à l'Académie française le 16 juin 2005.

¹⁹" *Apropos de Vaste est la prison*", Assia Djébar répond aux questions de Barbara Amhold., in Cahier d'Etudes Maghrébines, le 7-6-1999, P.81.

La romancière s'est installée aux Etats-Unis où elle est devenue directrice du Centre for French and Francophone Studies de Louisiana State University en 1997, elle est, depuis 2001, *Silver professeur* à New York University.

I -2-1-Ecrire sous un pseudonyme:

Assia Djebar est l'une des femmes qui ont choisi la voix de l'écriture pour s'exprimer. Dans son roman, *l'Amour, la fantasia*, elle retrace sa carrière d'écrivain :

«A l'instar d'une héroïne de roman occidental, le défi juvénile m'a libérée du cercle que des chuchotements d'aïeules invisibles ont tracé autour de moi et en moi... Puis l'amour s'est transmué dans le tunnel du plaisir, argile conjugale. Lustration des sons d'enfance dans le souvenir ; elle nous enveloppe jusqu'à la découverte de la sensualité dont la submersion peu à peu nous éblouit...Silencieuse, coupée des mots de ma mère par une mutilation de la mémoire, j'ai parcouru les eaux sombres du corridor en miraculée, sans en deviner les murailles. Choc des premiers mots révélés. La vérité a surgi d'une fracture de ma parole balbutiante. De quelle roche nocturne du plaisir suis-je parvenue à l'arracher? J'ai fait éclater l'espace en moi, un espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour. Les mots une fois éclairés — ceux-là mêmes que le corps dévoilé découvre —, j'ai coupé les amarres. Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube».²⁰

Écrivant dans la langue de l'envahisseur, La narratrice évoque ses souvenirs d'enfance ainsi que les souvenirs de sa famille sur une toile de fond de guerre de son pays.

Le nom propre de l'écrivain a une grande valeur dans l'étude d'une œuvre autobiographique, affirme Philippe Lejeune dans le pacte autobiographique:

« C'est [...] par rapport au nom propre que l'on doit situer les problèmes de l'autobiographique. Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du livre, et sur la

²⁰ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*. Albin Michel, Paris, 2006, p.13

page de garde, au-dessus ou au-dessous du titre du volume. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur: seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit»²¹

Assia Djébar est l'une des auteurs qui ont employé un pseudonyme pour publier ses ouvrages. Son nom propre est Fatma Zohra Imlayen, son pseudonyme est Assia qui signifie Consolation et Intransigeance. Djébar: «l'intransigeant est l'un des 99 noms de Dieu». Assia en dialecte, c'est celle qui accompagne de sa présence. En cette présence donne la rigueur d'une forme, rend l'intelligence sensible.

I -2-2-Pourquoi choisissons-nous des pseudonymes?

Le rapport de la femme à l'écriture est différent de celui de l'homme, la femme qui écrit se met face à des critiques de sa société et surtout de sa famille elle s'expose doublement. Mais cette situation est changée dès que la femme occidentale a eu le pouvoir d'accéder à la liberté individuelle et à l'identité propre à elle; Affirme Monique Houssin et Elisabeth Marsault-Loi:

«A travers l'expression plus ou moins conventionnelle de la prétendue réserve féminine, c'est un réel problème de fond qui est posé: celui du dévoilement de soi chez le créateur, homme ou femme, mais d'autant plus aigu pour la femme qu'il va à l'encontre de son statut social inférieur. L'utilisation des pseudonymes, très largement répandue chez les écrivains femmes du passé, et particulièrement au XIXe siècle socialement masculin, et la femme qui l'ose risque du même coup la mise en cause de son identité. C'est pourquoi le pseudonyme peut présenter l'écran, protecteur parce que factice, d'un masque»²²

²¹ LEJEUNE, PH. , *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975, PP.22-23.

²² MARSAULT- LOI , H., *Ecrits de femmes*, Messidor, Paris, 1986, PP.8-9.

En écrivant sous un pseudonyme, l'identité de la femme écrivain est plongée dans « *un monde fictif* ».²³

Celon Christine Achour et Semone Rezzoug le pseudonyme «*protège une identité légale que l'on ne veut pas mêler à l'acte de création. La femme écrivain se scinde en deux, joue le double je (u) de la double nomination*».²⁴

L'écriture d'une femme à pseudonyme est faite comme une fiction par ce jeu. Est-ce qu'il y'a des productions scientifiques, des documentaires ou d'autres textes qui traitent des réalités claires et évidentes écrits sous un pseudonyme?

Genette affirme que l'emploi du pseudonyme est lié dans la vie artistique à deux activités :

« *La littérature et, loin derrière, le théâtre (les noms d'acteurs)*». Ainsi, la réponse est si évidente que Genette ne se donne même pas le droit de s'en étonner: «*Je comptais [...] m'en étonner, et chercher les raisons de ce privilège; pourquoi si peu de musiciens, de peintres, d'architectes? Mais au point où nous en sommes, cet étonnement serait par trop factice; le goût du masque et du miroir, l'exhibitionnisme détourné, l'histrionisme contrôlé, tout cela se joint dans le pseudonyme au plaisir de l'invention, de l'emprunt, de la métamorphose verbale, du fétichisme onomastique. De toute évidence, le pseudonyme est déjà une activité poétique, et quelque chose comme un œuvre. Si vous savez changer de nom, vous savez écrire*»²⁵

²³. REGAIEG, N. *de l'autobiographie à la fiction ou le "je"(u) de l'écriture*, thèse de doctorat, Université Paris Nord, U.F.R Lettres, octobre 1995, P.12.

²⁴ *Ibid*, p. 11.

²⁵ GENETTE, G. *Seuils*, Seuil, Paris, 1987, PP.52-53.

Pour Gérard Genette, l'emploi du pseudonyme est un art, et celui qui sait changer de pseudonyme, sait écrire.

Au XIX^{ème} siècle, la femme occidentale a usé le pseudonyme dans sa publication, mais cette situation a connu au XX^{ème} siècle un changement.

Pour la femme Algérienne, le contexte est différent de celui de la femme occidentale. Dans une société arabe: écrire pour une femme «*c'est se mettre à nu*»²⁶ dans le sens d'un second dévoilement. Le recours à un pseudonyme est une nécessité qui permet à la femme de voiler son identité.

La femme qui n'écrit pas se met à l'enfermement et au silence imposé à elle, car l'écriture présente la voix de la femme, elle est son identité.

Pour la femme, «*écrit sous un pseudonyme c'est mettre le voile, ce qui libère sa voix afin de la libère*».²⁷

Dans un contexte arabe le pseudonyme est attaché à l'écriture de la femme. Ce pseudonyme masque et cache l'identité de la femme-écrivaine et l'introduit dans l'anonymat. L'anonymat «*remet en cause l'existence même de l'autobiographique, écriture qui n'a de raison d'être précisément que par cette affirmation d'une identité entre auteur, narrateur et personnage*».²⁸

Est-ce que l'écriture autobiographique qui était à la mode au XX^{ème} siècle est impossible pour des femmes dont fait partie Assia Djébar?

Assia Djébar répond ainsi dans *l'Amour, la Fantasia*:

« L'écriture est dévoilement, en public, devant des voyeurs qui ricanent... Une reine s'avance dans la rue, blanche, anonyme, drapée, mais quand le suaire de laine rêche s'arrache et tombe d'un coup à ses pieds auparavant devinés, elle se

²⁶ LEJEUNE, PH., , op.cit, P.P. 22-23.

²⁷ Regaig Nadjiba.op.cit, p. 14.

²⁸ LEJEUNE, PH., , op.cit, P.P. 22-23.

retrouve mendicante accroupie dans la poussière, sous les crachats et les quolibets».²⁹

L'emploi du pseudonyme semble être incontestable pour toute femme arabe-écrivaine, surtout pour les plus jeunes.

Lorsque l'écrivain fait un public et accède à la célébrité, il ne sera plus anonyme car ce pseudonyme qui l'a voilé désarme sa nouvelle peau. Assia Djébar dit que ce pseudonyme qu'elle a employé s'était substitué à son nom civil et même dans ses relations familiales.

Le pseudonyme a réussi de jouer une fonction dissimulatrice surtout dans les premiers romans d'Assia Djébar et avec l'écriture et la publication des *Alouettes naïves*, l'écrivaine entre effectivement sur scène littéraire et déclare-t-elle que ce roman est autobiographique.

Dans ce roman *l'Amour, la fantasia*, le pseudonyme ne présente pas un obstacle à l'écriture autobiographique surtout du fait qu'il a été publié en France où l'écrivaine même vit depuis des années. Cependant, pour d'autres raisons, on a constitué que dans cet écrit l'individualité de l'écrivaine se dilue dans une collectivité qui la mêle aux autres femmes, ces femmes présentent d'autres moi d'Assia Djébar. Elle a inscrit l'autobiographie collective ou l'histoire des femmes dans *l'Amour, la fantasia*.

I -2-3- Ecrire sa vie:

Assia Djébar expose, dans *l'Amour, la fantasia*, une écriture blessure qui la meurtrit. Pour raconter une vie, la vie de l'écrivain, il faut respecter un certain ordre chronologique et une certaine précision. Au dire de Philippe Lejeune:

«Ecrire son autobiographique c'est essayer de saisir sa personne dans sa totalité, dans un mouvement récapitulatif de synthèse du moi. Un des moyens les plus sûrs pour reconnaître une autobiographique, c'est donc de regarder si le récit

²⁹ DJEBAR, A. *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.201

d'enfance occupe une place significative, ou d'une manière plus générale si le récit met l'accent sur la genèse de la personnalité»³⁰

Pour écrire une autobiographie dans un récit, il faut avoir une suite temporelle suffisante.

Est-ce que la narratrice-écrivaine s'écrit-elle dans *l'Amour, la fantasia* ? Est-ce qu'elle a parlé des replis les plus intimes de sa personnalité ?

I -2-4- Renversement de l'ordre chronologique dans l'A.F :

L'autobiographie est une écriture d'une vie à travers le temps : « *L'autobiographique proprement dite se donne pour programme de reconstituer l'unité d'une vie à travers le temps* »³¹

Parler de soi même impose un réinvestissement de sa propre vie, d'autres affirment que s'écrire veut dire refaire vivre ce qu'on a déjà vécu. Pour ceux dont la vie n'a été qu'une succession de souffrance, de déchirement et de malheur intérieurs ; s'écrire n'expose et ne représente aucune affaire importante. S'écrire est souffrance pour une autre fois où il s'agit d'une souffrance vive, car cette fois-ci, on imagine les moyens qui nous permettent d'éviter cette souffrance ou au moins de la contourner. Telle est l'expérience de l'écriture de soi vécu par l'écrivaine narratrice de *l'Amour, la fantasia* ?

Pour l'écrivaine de *l'Amour, la fantasia*, s'écrire établit une nécessité et un projet irréalisable. Elle constate d'une manière désespérée que: « *Sa chair se desquame [...] en lambeaux parler d'enfance qui ne s'écrit plus* ». ³²

³⁰ LEJEUNE, PH., *L'Autobiographie en France*, op. cit, p. 19

³¹ *Ibid*, p. 226

³² DJEBAR, A. *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.40

L'écrivaine de *L'Amour, la Fantasia* transforme la ligne de sa vie d'une manière coupée, le tracé rectiligne en bribes de souvenirs épars. Alors, il est question d'une écriture-bribes et n'est pas un tracé de vie et il s'agit aussi de traces de vie.

L'Amour, la fantasia contient trois parties, la première et la deuxième sont des chapitres historiques qui se succèdent avec des chapitres autobiographiques.

La première partie contient huit chapitres dont quatre sont autobiographiques. La deuxième partie se compose de six chapitres: trois sont historiques et trois autobiographiques.

Ces deux parties s'achèvent sur des pages en Italique qui s'accordent à des réflexions intérieures de la narratrice.

Le trajet d'une vie de l'écrivaine s'est dessiné dans les chapitres autobiographiques. Ce trajet incarne l'auteur. Pour écrire *L'Amour, la fantasia*, l'écrivaine respecte un certain ordre chronologie, elle a présenté sa vie dans sa linéarité où elle a fait un grand effort pour recréer une à une les différentes étapes qui ont marqué son existence.

I -2-5- Ecrire en respectant une certaine chronologie :

Les chapitres autobiographiques de la première partie de *L'Amour, la fantasia* évoquent l'enfance de la narratrice. Dans le premier chapitre «*FILLETTE ARABE ALLANT POUR LA PREMIERE FOIS A L'ECOLE*»³³ Assia Djébar raconte ses aventures quand elle était jeune écolière âgée de huit ans.

Dans le deuxième chapitre «*TROIS FILLES CLOITREES*».³⁴ Assia Djébar Raconte ses souvenirs d'enfants, elle décrit ses vacances à la compagnie avec les trois jeunes voisins dans le haram:

³³ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.12.

³⁴ *Ibid*, p. 18.

«Me retrouver dans ces lieux, enfermée avec ces trois sœurs j'appelle cela «aller à la campagne». Je dois avoir dix, puis onze, puis douze ans... [...]». Je me plais à décrire à mes compagnes les heures de basket-ball. Je dois avoir douze ou treize ans environ».³⁵

Dans le troisième chapitre autobiographique «*LA FILLE DE GENDARME FRANÇAIS*»³⁶ l'écrivaine narratrice narre ses souvenirs au hameau: «*Au hameau de mes vacances enfantines*»³⁷

La narratrice parle de la relation d'amour de Marie-Loïse et son fiancé : «*Était-ce deux, trois années auparavant que Marie-Louise eut un fiancé, un officier de la «métropole» comme on disait? Cela est probable; je devais avoir moins de dix ans?»*³⁸.

Le quatrième chapitre intitulé: «*mon père écrit à ma mère*».³⁹ La narratrice avait douze ans quand son père a écrit une lettre à sa mère.

La première partie évoque l'enfance de la narratrice mais la deuxième évoque son adolescence: «*Première lettre d'amour écrite lors de mon adolescence*».⁴⁰

Cette étape s'étendue jusqu'à l'âge de 18 ans: «*Un jour âgée de dix-huit (18) ans [...] – je décachetai une lettre reproduisant le texte d'un long poème d'Imran El [Quaïs]*»⁴¹

Dans le deuxième chapitre, la narratrice parle de la relation entre elle et son frère qui passe son adolescence dans la lutte armée pour un pays libre.

³⁵ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.33.

³⁶ *Ibid*, p. 33.

³⁷ *Ibid*, p. 40.

³⁸ *Ibid*, p. 54

³⁹ *Ibid*, p. 60.

⁴⁰ *A Ibid*, p.66.

⁴¹ *Ibid*, p.68.

⁴² *Ibid*, p. 72.

Le troisième chapitre autobiographique de cette partie raconte les évènements qui ont poussé la narratrice à se marier avec un jeune Algérien à Paris: «A Paris, dans le petit appartement d'un libraire en chambre, le couple emménagea pour célébrer la noce». ⁴²

C'est là où elle a décrit sa nuit de mariage en détails.

Il existe des signes sur son âge au début de chaque chapitre. La chose qui a permis d'enlever l'ordre chronologique de son histoire.

A côté de l'ordre chronologique dans *L'Amour, la fantasia*, se trouve un autre ordre qui est l'ordre thématique.

I -2-6- L'ordre thématique:

Une sortie de pont entre le passé et le présent de la narratrice formée des prévisions qui l'entrecoupent.

En lisant *L'Amour, la fantasia*, on découvre que la narratrice n'est pas intéressée de raconter sa vie du passé mais à prévoir l'impact laissé dans sa personnalité par cette vie passée. Par exemple, elle parle de la relation entre Marie-Louise, la fille du gendarme français et son aimant Paul:

«Pilou chéri», mots suivis de touffes de rires sarcastiques; que dire de la destruction que cette appellation opéra en moi par la suite? Je crus ressentir d'emblée, très tôt, trop tôt, que l'amourette, que l'amour ne doivent pas, par des mots de clinquant, par une tendresse voyante de ferblanterie, donner prise au spectacle, susciter l'envie de celles qui en seront frustrées... Je déclarai que l'amour résidait nécessairement ailleurs, au-delà des mots et des gestes publics». ⁴³

L'expression «*Pilou*» et «*chérie*» s'unissent à la langue française, la chose qui a causé le malheur de la narratrice.

⁴¹ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 72.

⁴³ *Ibid*, p. 43.

*«Anodine scène d'enfance: une aridité de l'expression s'installe et la sensibilité dans sa période romantique se retrouve aphasique. Malgré le bouillonnement de mes rêves d'adolescence plus tard, un nœud, à cause de ce «Pilou chérie», résista: la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé... Un jour ou l'autre, parce que cet état autistique ferait chape à mes élans de femme, surviendrait à rebous quelque soudaine explosion».*⁴⁴

Cette dernière phrase fait signe d'un échec conjugal de la narratrice au futur, à l'«*explosion*» dans sa vie amoureuse. Elle évoque cette explosion dans la troisième partie du roman.

Elle raconte aussi des traces laissées en elle par la relation conjugale entre son père et sa mère dans le troisième chapitre autobiographique de la première partie. *«J'ai été effleurée, fillette aux yeux attentifs, par ces bruissements de femmes reléguée. Alors s'ébaucha, me semble-t-il, ma première intuition du bonheur possible, du mystère, qui lie un homme et une femme»*⁴⁵

Dans la première partie, existe des images des couples multiples, ce qui donne plusieurs façons de voir le couple en Algérie.

⁴⁴ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.43

⁴⁵ *Ibid*, p. 43.

DEUXIÈME CHAPITRE :

Écrire l'amour

En écrivant *l'Amour, la fantasia*, la narratrice permet au lecteur d'entrer dans sa vie. Mais, est-ce qu'elle a pu écrire, dire et raconter toutes les étapes de sa vie ? Est-ce qu'elle a pu parler de sa vie conjugale, de sa vie amoureuse ou est-ce qu'elle n'a pu écrire et parler que de son amour et de l'amour seulement ?

II-1- L'incapacité de l'écrivaine de décrire sa vie en couple :

La narratrice a décrit son enfance et son adolescence, mais elle est incapable d'évoquer sa vie amoureuse. Nous pouvons donc distinguer deux parties dans son discours : la première partie traite de l'enfance de la narratrice et la seconde raconte son adolescence, jusqu'au jour des « *épousailles* ».

En lisant ces deux parties, nous attendons de la narratrice qu'elle nous décrive sa vie amoureuse mais, au lieu de cela, elle nous a raconté les scènes de son enfance qui ont eu lieu dans la maison maternelle. Elle a vécu le grand bonheur durant son enfance mais, une fois mariée, des idées fades se sont installées au sein-même de sa vie amoureuse et l'ont amenée à la séparation.

En racontant sa vie amoureuse, la narratrice égrène avec une précision hallucinante des scènes de son enfance dans le patio de la maison maternelle :

« J'ai dix sept ans (suit la querelle avec l'aîné et la tentative de suicide). Longue histoire d'amour convulsif, trop longue. Quinze années s'écoulent peu importe l'anecdote. Les années d'engorgement se bousculent, le bonheur se vit plat et compact. Longue durée de la plénitude ; trop longue. Deux, trois années suivirent ; le malheur se vit plat et compact, failles du temps aride que le silence hachure ... »⁴⁶

La narratrice a essayé de relater sommairement sa vie en couple qui, semble-t-il, a pris fin dès la première nuit de noces. Dès lors, un blocage sous forme « *d'aphasie amoureuse* »⁴⁷ l'a empêchée de décrire la phase la plus

⁴⁶ DJEBAR, A., *l'Amour, la fantasia*, op. cit., p.p.161-163.

⁴⁷ *Ibid*, p.

importante de sa vie amoureuse et, dès qu'elle tente de décrire la dite période, elle sent qu'elle tourne autour d'un cercle vicieux : partir de l'enfance pour, très vite et inconsciemment y retourner. Ce choix est marqué surtout dans les chapitres autobiographiques de la troisième partie, où elle raconte des histoires déjà évoquées dans la première : « *J'ai passé chacun de mes étés d'enfant dans la vieille cité maritime* »⁴⁸

Dans le deuxième et le troisième chapitre, la narratrice décrit son enfance et relate ses souvenirs, quand elle était avec sa grand-mère maternelle : « *Cette voix chevrotante de la nuit faisait accourir, mon cousin et moi, à demi- troubles, pareillement fascinés...je devrais être à la première enfance* ». ⁴⁹

Le quatrième chapitre évoque les réunions des femmes et les discussions qui s'en suivirent, la narratrice n'était à ce moment-là qu'une fillette : « *J'observe ce protocole du couloir ou d'un coin du patio ; les fillettes, nous pouvons circuler tout en restant attentives aux éclats, aux silences creuses par instants dans le brouhaha collectif* »⁵⁰

Elle a écrit aussi sur l'un des neveux de sa grand-mère qui a été condamné aux travaux forcés : « *Nous stationnions, grappes d'enfants interloqués, dans le vestibule* »⁵¹

Dans le cinquième chapitre autobiographique, la narratrice raconte des événements religieux qui ont animé sa première enfance :

*« J'écoute le chant des dévotes quand, enfant en vacance,
nous accompagnons nos parents, chaque vendredi, à la tombe du*

⁴⁸ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.179

⁴⁹ *Ibid*, p.205.

⁵⁰ *Ibid*, p.219.

⁵¹ *Ibid*, p. 222.

saint protecteur de la ville [...] Mon premier émoi religieux remonte a plus loin : dans le village, trois ou quatre années de suite le jour de la « fête du mouton » [...] Cette écoute, dont la régularité annuelle a scandé mon jeune âge, modela [...] en moi une sensibilité islamique. [...] A la même époque, le récit d'une tante qui débitait en multiples variations une biographie du Prophète, me rapprocha de cette émotion... [...] D'une voix triomphante, elle faisait revivre maintes fois cette scène ; j'avais dix onze ans peut être »⁵²

Dans le sixième chapitre autobiographique, la narratrice raconte ses souvenirs à l'école coranique, où elle a appris la langue arabe : « *Dans ma première enfance, de cinq à dix ans, je vais à l'école française du village , puis en sortant, à l'école coranique [...] Je fus privée de l'école coranique à dix ou onze ans, peu avant l'âge nubile. [...] A onze ans, je partis en pension pour le cursus secondaire »*⁵³

Dans le septième chapitre autobiographique intitulé « *Le cri dans le rêve »*⁵⁴ la narratrice décrit le jour de la mort de sa grand- mère paternelle et l'histoire de sa famille paternelle : « *Je rêve de ma grand mère paternelle, je revis le jour de sa mort ; je suis à la fois la fillette de dix ans qui a vécu ce deuil et la femme qui rêve et souffre, chaque fois, de ce rêve »*⁵⁵.

Dans le huitième chapitre autobiographique, Assia Djébar rapporte les histoires des voyeuses aux fêtes de mariage quand elle est encore enfant, ces histoires sont également évoquées dans le cinquième chapitre:« *Le père silhouette droite et le fez sur la tête, marche dans la rue du village ; sa main me tire et moi [...] je marche, fillette, au dehors, main dans la main du père »*.⁵⁶

Elle parle de sa relation avec son père, ce père qui la libérée de l'enfermement. Béatrice Didier dans une étude consacrée à l'écriture des femmes s'interroge sur ce retour à l'enfance :

⁵² DJEBAR, A ., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.p. 239-240-214.

⁵³ *Ibid*, p.p.258-259

⁵⁴ *Ibid*, p. 271.

⁵⁵ *Ibid*, p.271.

⁵⁶ *Ibid*, p. 297.

*« Leur enfance, pourquoi y reviennent-elles toujours ? Comme rien ne s'était passé depuis, comme si elles n'avaient vraiment vécu qu'à ce moment là ? Evoque heureuse ou elles se figurent un désir diffus, sans loi et sans entrave. Les frustrations, elles ne semblent pas les avoir connues alors à la différence des garçons mais beaucoup plus tard, lors de la prime jeunesse et des projets de mariage ».*⁵⁷

Comme le décrit ce passage, il est connu que les femmes retrouvent la sécurité grâce à l'installation dans le récit de l'enfance. Le retour vers l'enfance, le retour en arrière est un plaisir, un plaisir de retrouver le passé lointain, de revivre les premières années de l'enfance : ce retour pose un signe du passé proche, mais fugitif. Un autre plaisir, c'est que, à l'instar des garçons, elles ne connaissent les frustrations que plus tard.

L'ANALEPSE dans *l'Amour, la fantasia*, cache et masque la vie amoureuse de la narratrice ; une vie amoureuse qui a été résumée, dans cette œuvre, plusieurs fois, mais qui n'a jamais été détaillée par la narratrice qui sent que sa vie est résumée et abrégée :

*« [...] Je marche, fillette, au dehors, mais dans la main du père [...] Adolescente ensuite, ivre quasiment de sentir la lumière sur ma peau, sur mon corps mobile, un doute se lève en moi : « Pourquoi moi ? Pourquoi à moi seul, dans la tribu, cette chance ? Je cohabite avec la langue française : mais querelles, mes élèves, mes soudains ou violents mutismes forment incident d'une ordinaire vie de ménage. Si sciemment je provoque des éclats, c'est moins pour rompre la monotonie qui m'insupporte, que part conscience vague d'avoir fait trop tôt un mariage forcé, un peu comme les fillettes de ma vie « promises dès l'enfance » ».*⁵⁸

La narratrice a raconté cette même vie dans les premières pages de *l'Amour, la fantasia* :

« Fillette arabe allant pour la première fois à l'école. [...] A dix sept ans, j'entre dans l'histoire d'amour à cause d'une

⁵⁷ Beatrice Didier s'interroge dans une étude faite sur l'écriture des femmes : (L'écriture – femme, op.cit, p.24.)

⁵⁸ DJEBAR, A ., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, pp. 297-298.

*lettre. [...] L'adolescence, sortie de pension, est cloîtrée l'été dans l'appartement qui surplombe la cour de l'école. [...] Les mois, les années suivantes, je me suis engloutie dans l'histoire d'amour, ou plutôt dans l'interdiction d'amour. [...] Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube ».*⁵⁹

Cette reproduction des résumés de sa vie est un signe que la narratrice se trouve incapable de décrire toutes les étapes de sa vie. Elle s'avoue, au milieu du roman *L'Amour, la fantasia*, cette incapacité de prononcer des mots d'amour, de raconter sa vie amoureuse. Selon Georges Gustdorf :

*« La vie s'émiette au jour le jour, et d'instant en instant. L'autobiographe fait un effort pour remonter la pente de la dégradation des énergies personnelles ; il tente de regrouper, dans la conjonction d'une simultanéité plénière des faits et des valeurs, ces indications contradictoires qui se dispersent au fil de la durée. De là le retour aux commencements, à l'enfance et à l'adolescence, parce que ces époques sont marquées par une spontanéité plus grande ou s'affirment les lignes directrices, à l'état naissant, d'une vie qui se cherche, mais se dérobera peut être à elle-même dans les replis des circonstances »*⁶⁰

L'écrivaine a nommé son incapacité d'utiliser des mots d'amour ou de parler simplement de son amour : « *Aphasie amoureuse* » qu'elle a considérée comme le premier responsable de l'échec de sa vie conjugale.

C'est quoi « *l'aphasie amoureuse* » selon Assia Djébar ? Est-ce qu'il s'agit, pour elle, d'une maladie organique ou juste une expression qu'elle emploie comme métaphore ?

Qu'est ce qu'une aphasie amoureuse ?

II-2- L'aphasie amoureuse :

« Le terme aphasie désigne une classe particulière de comportements linguistiques amoureux. Dans son acception française, il exclut les troubles de l'ontogenèse du langage (dits

⁵⁹ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.p.11-13.

⁶⁰ Georges GUSDORF, "de l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire". op.cit, p.973.

dysphasie, dyslexie, dysgraphie d'évolution) et n'englobe donc que certains comportements acquis, liés à la survenue d'une lésion cérébrale. Dans la majorité des cas, cette lésion est focale et elle vient désorganiser le langage, jusque-là normal, d'un adulte droitier »⁶¹ déclare Andres Rock Lecours.

Ce dernier ajoute que : « *Plus souvent qu'autrement, l'aphasie se présente sous une forme affectant l'expression linguistique dans son ensemble : elle se manifeste alors au même titre dans la langue écrite et dans la langue parlée »⁶²*

L'aphasie est donc cette maladie organique qui touche le système nerveux qui altère la capacité de la communicative de la personne aphasique. Ainsi, l'écriture nécessite une certaine fonction communicative. Cependant, nous donnons une grande importance à l'aspect de cette aphasie qui est purement organique et nullement psychologique.

L'aphasie amoureuse rend la narratrice incapable de communiquer, d'exprimer ou de recevoir des mots et des expressions d'amour ou sur l'amour. Ne peut-elle donc pas dire ou écrire l'amour, ou bien les deux à la fois ?

D'après Lecours : « *plus souvent qu'autrement, l'aphasie se présente sous une forme affectant l'expression linguistique dans son ensemble: elle se manifeste alors au même titre dans la langue écrite et dans la langue parlée* »⁶³

L'aphasie peut apparaître sur le plan de l'oral ou de l'écrit.

II-2-1- Perturbation de l'écriture amoureuse :

Dans le troisième chapitre autobiographique de la deuxième partie, il existe un signe de perturbation de l'écriture amoureuse ; là où la narratrice commence à écrire sa vie conjugale, sa vie amoureuse et fait L'ANALEPSE en s'éloignant de

⁶¹ Encyclopédie médico- chirurgicale, *système nerveux, Aphasie*, paris, 17019A¹⁰, 7-1975, P.8

⁶² *Ibid.*, p.14.

⁶³ *Ibid.*, p.15.

la vie amoureuse, ce qui explique le rapport et le lien entre l'échec de sa vie amoureuse et l'échec de s'écrire ou d'écrire l'amour.

« *La prise de la ville ou l'amour s'écrit* »⁶⁴ est le titre de la première partie qui se compose de chapitres autobiographiques et de chapitres historiques. « L'amour s'écrit » se rapporte à l'initiation à l'amour de la fillette arabe qui doit observer avec attention les couples mariés : « *Et moi, à treize ans [...], j'écoutais, au cours de la veillée, la dernière des filles à marier me raconter leurs débats, leurs conceptions différentes de l'écrit* »⁶⁵

La fillette remarque dès son enfance l'impossibilité et les interdits du couple au sein d'une société arabe. Cette remarque se concrétise lors de la réaction des femmes, le jour où, le père de la narratrice a envoyé une lettre à sa femme et sur l'enveloppe, il a écrit le nom de cette dernière : pour les arabes, le nom de la femme est « *hourma* » et doit rester secret ; en aucun cas, il ne doit être prononcé devant les étrangers : on dit seulement « *la femme* », « *la maison* » ou bien la « *mère des enfants* ». Par conséquent, l'écriture du nom de sa femme sur l'enveloppe est un signe de civilisation, voire de modernité et implique la réflexion de l'autre sur le père :

« *J'ai été effleurée, fillette aux yeux attentifs, par ces bruissements de femmes reléguées. Alors s'ébaucha, me semble-t-il, ma première intuition du bonheur possible, du mystère, qui lie un homme et une femme* »⁶⁶

- « *Il a écrit à toi ?* »

- « *Il a mis le nom de sa femme et le facteur à du ainsi le lire. Honte* ». ⁶⁷

La réaction de ces femmes, face à la lettre écrite par son père à sa mère, affirme l'interdit du couple dans sa société.

⁶⁴ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.9

⁶⁵ *Ibid*, p.23

⁶⁶ *Ibid.*, p. 58

⁶⁷ *Ibid*, p. 57

C'est à travers ces femmes cloîtrées qui vivent dans l'enfermement que la narratrice a pu concevoir l'amour. Elle a commencé à écrire des correspondances secrètes et des lettres d'amour, dans la langue de l'autre, à un homme :

*«Je me suis engloutie dans l'histoire d'amour, ou plutôt dans l'interdiction d'amour [...]. Dans cette amorce d'éducation sentimentale, la correspondance secrète se fait en français : ainsi cette langue que m'a donnée le père me devient entremetteuse et mon initiation, dès lors, se place sous un signe double, contradictoire...».*⁶⁸

L'écrit par correspondance marque une séparation et une condamnation de la relation amoureuse. L'amour ne peut exister dans la séparation, il se conçoit de près et non de loin et pas seulement par des lettres amoureuses : *«Ecrire devant l'amour. Eclairer le corps, pour aider à lever l'interdit, pour dévoiler... [...] Dès lors l'écrit s'inscrit dans une dialectique du silence devant l'aimé».*⁶⁹

L'amour concret est séparé de l'écriture par le mot «*devant*» ; cette écriture joue le rôle de la peinture car, l'écrit façonne et sculpte le corps de l'autre afin de l'imprimer dans la mémoire du compagnon. Le mot écrit de l'amour réunit spirituellement les amoureux séparés physiquement.

L'écriture de l'amour est un signe d'éloignement des amoureux, car rien n'autorise les mots d'amour : *«Propos parlés, mots doux que la main inscrit, que la voix chuchoterait contre la grille en fer forgé. Quelle nostalgie avouer à l'ami dont seul l'éloignement permet cet apparent abandon?...».*⁷⁰

Le mot «*apparent*» montre que même dans l'écrit, l'amour n'est pas inscrit véritablement.³³

II-2-2- L'interdiction du père concernant une écriture amoureuse :

⁶⁸ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.12

⁶⁹ *Ibid.*, p.p.91-92.

⁷⁰ *Ibid.*, p.86.

La narratrice se trouve incapable de décrire l'amour à cause du comportement de son père furieux qui a déchiré sa première lettre d'amour, envoyée par son amant ; cet évènement inaugure sa vie amoureuse :

*«A dix sept ans, j'entre dans l'histoire d'amour à cause d'une lettre. Un inconnu m'a écrit ; par inconscience ou par audace, il l'a fait ouvertement. Le père, secoué d'une rage sans éclats, a déchiré devant moi la missive. Il ne me l'a pas donnée à lire ; il la jette au panier».*⁷¹

La colère du père et sa réaction, en déchirant la lettre de l'amant, inscrit au fond de la narratrice un malheur certain et les traces d'une expérience douloureuse et inoubliable. Pour elle, l'amour oblige et nécessite un malheur. Cette lettre amoureuse, ou cet amour, établit pour la première fois une distance et une séparation entre elle et son père. Elle a conclu que l'amour ne peut être autorisé ni éprouvé ni vécu par elle sans un certain défi à l'égard du père : *«Les mots conventionnels et en langue française de l'étudiant en vacance se sont gonflés d'un désir imprévu, hyperbolique, simplement parce que le père a voulu les détruire».*⁷²

Cette lettre, détruite par le père, mène la narratrice à la mort ; ce fâcheux événement a notamment arrêté les mouvements de son cœur et les a réduits à une existence insignifiante : *«Les mois, les années suivantes, je me suis engloutie dans l'histoire d'amour, ou plutôt dans l'interdiction d'amour»*⁷³

L'histoire d'amour et l'interdiction d'amour se terminent à une interdiction de l'histoire et par conséquent de toute existence et de toute vie.

Quand le père a déchiré la lettre de l'amant, il a tué la passion chez sa fille : *« [...] Le premier billet [...], dont je retirai les morceaux de la corbeille. J'en*

⁷¹ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.12.

⁷² *Ibid.*, p. 12.

⁷³ *Ibid.*, p.12.

*reconstituai le texte avec un entêtement de bravade. Comme s'il me fallait désormais m'appliquer à réparer tout ce que laceraient les doigts du père ...».*⁷⁴

La fille aime son père et le respecte, elle ne met pas en question son autorité. Le fait de reconstituer la lettre n'est pas un acte d'opposition. Toutefois, elle considère la reconstitution de la lettre déchirée comme une réparation de tout ce qui est détruit par son père.

Ainsi la langue de son apprentissage supervisée par son père est devenue l'obstacle de sa passion : *« Cette langue que m'a donnée le père me devient entremetteuse et mon initiation, dès lors, se place sous un signe double, contradictoire ... ».*⁷⁵

Dans ce roman les mots d'amour ou bien la lettre d'amour est devenue l'évènement le plus significatif car la narratrice n'a pas pu posséder cette lettre, surtout quand les yeux d'un étranger se sont posés sur elle. En réagissant comme les officiers français, le regard de l'autre a violé et a désamorcé à jamais les mots qui n'étaient pas recevables par la narratrice :

*« Le regard de ce voyeur m'a communiqué un malaise, cet homme fasciné par les mots nus de l'autre [...] cet homme me devient un voleur ; pire, un ennemi. N'ai-je pas fait preuve d'étourderie, de grave négligence ? Une culpabilité me hante : le mauvais œil, est-ce donc cela, l'œil du voyeur ? [...] Mots d'amour reçus que le regard d'un étranger avait altère ».*⁷⁶

Le regard de l'autre, de la femme et de l'étranger, a annoncé la mort de la lettre de l'aimé. Pour elle, le regard de l'autre sur sa lettre ressemble au regard des soldats français qui provoquaient la terreur aux cœurs des Algériens. Ces derniers savaient la signification de ce regard, ce regard qui infériorise les arabes, ce regard qui déclare la mort et la destruction : *« La mendicante, qui me subtilisa la*

⁷⁴ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.90.

⁷⁵ *Ibid*, p.90.

⁷⁶ *Ibid*, p. 90.

*lettre [...] l'intrus avant elle, qui posa son regard sur les mots d'intimité, devenaient, l'un et l'autre, des annonceurs de cette mort».*⁷⁸

Pour la narratrice, la lettre de l'aimé a disparu à cause des regards qui se sont posés sur elle ; le regard de l'étranger et le regard de la mendiante analphabète. Elle a bien expliqué que ces deux regards sont différents parce que la femme est analphabète.

*«Elle m'a pris la lettre ! Constatai-je aussitôt. Je ne ressens aucun chagrin une interrogation vague me saisit devant le symbole : ces mots qu'elle ne saura pas lire ne lui étaient-ils pas destiné, en vérité la voilà devenu objet même du désir égrené en vocable pour elle indéchiffrables !»*⁷⁹

Elle considère le regard de l'étranger comme le regard de l'envahisseur sur son pays. Ainsi cet étranger est considéré comme un voleur, car il veut volontairement et consciemment violer et s'approprier des mots qui ne lui étaient pas destinés : *«Cet homme fasciné par les mots nus de l'autre, qui parle de mon corps [...] cet homme me devient un voleur ; pire un ennemi».*⁸⁰

La narratrice a été gênée par le regard de l'autre posé sur la lettre de l'aimé ; elle a expliqué que cette lettre contenait des mots et des descriptions de son corps, c'est pour cela qu'elle a évité de la lire en entier : *«Ce qui réaffirme que l'écrit dans la langue de l'ennemie d'hier est sans prise sur l'autre par sa nature et son contenu est cette lettre déchirée en morceaux puis jetée dans un caniveau».*⁸¹

Dans la deuxième partie et dans le premier chapitre, la narratrice a parlé d'une lettre que lui a adressée son mari et qui dévoile des péripéties et mentionne certains détails de son corps. Cette dernière a été lue par un étranger, volée par

⁷⁷ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.90.

⁷⁸ *Ibid.*, p.90

⁷⁹ *Ibid.*, p.90.

⁸⁰ *Ibid.*, p.90.

⁸¹ *Ibid.*, p.91.

une femme étrangère et lue ensuite par son père ; la lettre suppose donc un regard voyeur indiscret. L'écrit représente une communication qui est triple ou multiple. Par conséquent, l'écrit renvoie à plusieurs destinataires.

L'écriture détournée, ne peut pas retourner aux expressions de la narratrice, elle représente son silence et son aphasie.

Ainsi la narratrice se trouve entre deux figures, l'une du père et l'autre de l'amant qu'elle rejette. Elle ne peut éloigner celle du père car tous deux font partie d'une même personnalité. C'est par là où commencent l'échec de la vie conjugale, l'échec du couple, et l'échec de la vie amoureuse.

Il n'existe qu'une seule liaison : celle du père avec sa fille et, ce lien blesse la narratrice. Le jour de ses noces, elle envoie un télégramme à son père lui transmettant son amour, elle lui écrit «*je t'aime*». Elle a écrit des mots et des propos destinés à son mari. Ainsi, à travers cette missive, la narratrice remplace l'image de l'époux par celle du père.

II-2-3- L'incapacité de l'écrivaine d'exprimer son amour dans la langue de l'autre :

A l'interdiction du père d'écrire sur l'amour s'ajoute l'incapacité de la narratrice d'exprimer l'amour dans la langue de l'autre.

« [...] Je découvris un jour que, jusqu'à cet âge certain, je n'avais jamais pu dire des mots d'amour en français... Bouleversante constatation : pourquoi cette impossibilité ? Je n'en savais rien : livrée ainsi à cette quête de moi-même ou, plus exactement, quête de moi, mais aussi quête de la langue française en moi -, j'ai pris ma plume. Pendant deux ans, je me suis plongée, de plus en plus totalement, dans cette auto-analyse, moi comme femme, également comme écrivain - et ce "dit de l'amour" qui se bloquait mystérieusement ! » « Je me suis engloutie dans l'histoire d'amour, ou plutôt dans l'interdiction d'amour [. . .]. Dans cette amorce d'éducation sentimentale, la correspondance secrète se fait en français : ainsi, cette langue que m'a donnée le père me devient entremetteuse et mon

initiation, dès lors, se place sous un signe double contradictoire... »⁸²

Assia Djébar trouve une impossibilité de dire l'amour dans la langue de l' « ennemi d'hier » : pour elle, même ce dit est interdit par son père.

« Chaque mot d'amour, qui me serait destiné, ne pourrait que rencontrer le diktat paternel. Chaque lettre, même la plus innocente, supposerait l'œil constant du père, avant de me parvenir. Mon écriture, en entretenant ce dialogue sous influence, devenait en moi tentative –ou tentation – de délimiter mon propre silence... Mais le souvenir des exécuteurs de harem ressuscite ; il me rappelle que tout papier écrit dans la pénombre rameute la plus ordinaire des inquisitions ! [...] Quand l'adolescente s'adresse au père, sa langue s'enrobe de prudence... Est-ce pourquoi la passion ne pourra s'exprimer pour elle sur le papier ? Comme si le mot étranger devenait taie sur l'œil qui veut découvrir ! »⁸³

La langue du père ou le don du père rend les sentiments de l'amour de la narratrice répugnants au lieu de les faire sortir et de les expliciter : *« L'émoi ne perce dans aucune de mes phrases. Ces lettres, je les perçois plus de vingt ans après, voilaient l'amour plus qu'elles ne l'exprimaient, et presque par contrainte allègre : car l'ombre du père se tient là ».*⁸⁴

En apprenant la langue de l'autre, la narratrice se trouve face à une autre culture et à une autre vision du couple ; ces mots qui sont incapables de rendre les élans de son cœur et la passion qui l'anime, ces mots qui la rendent incapable de parler ou de dire l'amour dans la langue de l'autre, ces mots qui dévoilent la différence entre elle et les filles françaises entre le couple français et le couple arabe :

« Anodine scène d'enfance : une aridité de l'expression s'installe et la sensibilité dans sa période romantique se retrouve aphasique. Malgré le bouillonnement de mes rêves d'adolescence plus tard, un nœud, à cause de ce «Pilou chéri»,

⁸² DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p. 12.

⁸³ *Ibid*, p. 91-92-93.

⁸⁴ *Ibid*, p.p. 86-87.

*résista : la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé... Un jour ou l'autre, parce que cet état autistique ferait chape à mes élans de femme, surviendrait à rebours quelque soudaine explosion ».*⁸⁵

En parlant du couple, Assia Djebar expose la scène où Marie Louise et l'officier français partagent les baisers et les mots tendres accompagnés de rires et de souplesses, sous le regard du père de Marie.

*« Je me souviens de Marie-louise provocatrice, ainsi que de deux de ses expressions, tantôt « mon lapin », tantôt « mon chéri ». J'avais du ouvrir grand la bouche de stupéfactions. Puis elle se mit à se balancer régulièrement, en avant, jusqu'à frôler le jeune homme, à se reculer à, reprendre le manège deux, trois fois...Le tout accompagne de criaileries agacées, de « mon chéri répétés ! Pour finir, parce qu'elle risquait de tomber, elle enlaça le fiancé engoncé dans son uniforme. [...] « Pilou chéri » mots suivis de touffes de rires sarcastiques».*⁸⁶

Pour elle qui n'est pas comme l'autre, l'amour ne peut pas s'exprimer en mots devant les autres car, dans une société algérienne le couple a des intimités et des secrets qui ne peuvent être exposés au public :

*« Je crus ressentir d'emblée, très tôt, tout tôt, que l'amourette, que l'amour ne doivent pas, par des mots de clinquant, par une tendresse voyante de ferblanterie, donner prise au spectacle, susciter l'envie de celles qui en seront frustrées... Je décidai que l'amour résidait nécessairement ailleurs, au-delà des mots et des gestes publics. »*⁸⁷

Le contenu de cette lettre ne peut être destiné seulement à la fillette arabe car, elle n'est pas comme les fillettes françaises qui ont un désir immodéré envers les mots d'amour. Cette fillette arabe est capable de lire et de déchiffrer les mots et les lettres écrits dans la langue de l'autre ; cette fillette arabe se retrouve écartée et isolée des autres compagnes qui ne savent ni écrire ni lire les mots produits dans cette langue et qui n'ont pas droit aux mots d'amour. La narratrice

⁸⁵ DJEBAR, A. ., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.p 43-44.

⁸⁶ *Ibid*, p.p.41-42-43.

⁸⁷ *Ibid*, p.43.

peut lire et écrire dans la langue de l'autre, mais il y a des mots qu'elle ne peut ni exprimer dans cette langue ni sur le papier comme par exemple la passion. « *Est-ce pourquoi la passion ne pourra s'exprimer pour elle sur le papier, comme si le mot étranger devenait taie sur l'œil qui veut découvrir* »⁸⁸

La narratrice plonge donc dans son passé où elle trouve une impossibilité à dire des mots d'amour en français :

« [...] *la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de mot d'amour ne me serait réservé. Elle se situe dans un entre-dit qui gêne la fluidité de son écriture : est-ce- que d'avoir été expulsée de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie.* »⁸⁹

Elle écrit et lit la langue française mais elle ne peut dire l'amour dans cette langue. A ce propos la narratrice dit : « *Je ne pouvais pas dire le moindre mot de tendresse ou d'amour dans cette langue.* »⁹⁰

La narratrice se trouve résistante aux mœurs des français qui détruisent le vrai sens du couple et de l'amour, cet amour qui se traduit en elle par l'écho d'un silence, elle ne peut pas dire « je t'aime » en français à son bien aimé, car tout mot prononcé dans la langue de l'autre va perdre son sens.

Quand son père l'a ramenée à l'école, l'image de la lettre d'amour parvient dans l'esprit des voisins ; pour eux, la fille qui sait lire et écrire peut écrire une lettre d'amour à un inconnu.

« *Fillette arabe allant à l'école, mains dans la main du père. [...] Des le premier jour ou une fillette « sort » pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance : sur le père*

⁸⁸ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.93.

⁸⁹ *Ibid*, p.p.43-44.

⁹⁰ *Ibid*, p.p.43-44.

⁹¹ *Ibid*, p.11.

audacieux, sur le frère inconséquent. Le malheur fondra immanquablement sur eux. Toute vierge savante écrire, écrire à coup sûr « la » lettre. Viendra l'heure pour elle ou l'amour qui s'écrit est plus dangereux que l'amour séquestre. »⁹²

Les mots d'amour dits dans la langue de l'autre ne peuvent provoquer ni réveiller en son âme la moindre passion. Elle résiste à toute séduction exercée par un homme français :

«La langue étrangère me servait, dès l'enfance, d'embrasure pour le spectacle du monde et de ses richesses. Voici qu'en certaines circonstances, elle devenait dard pointé sur ma personne. [...] Le commentaire, anodin ou respectueux, véhiculé par la langue étrangère, traversait une zone neutralisante de silence... Comment avouer à l'étranger, adopté quelquefois en camarade ou en allié, que les mots ainsi chargés se désamorçaient d'eux-mêmes, ne m'atteignaient pas de par leur nature même, et qu'il ne s'agissait dans ce cas ni de moi, ni de lui ? Verbe englouti avant toute destination...»⁹³

Avec cette langue acquise, la narratrice veut renvoyer à son père un mot interdit, elle lui dit « je t'aime ». Dans sa langue mère, l'amour ne doit ni se prononcer ni s'écrire ; ce terme ne doit se dire, ni au père ni à la mère. Ce terme doit seulement s'exprimer par un sentiment vécu et ressenti, par exemple, l'amour paternel ressemble au mot « *hanouni* »⁹⁴ qui est chargé de significations qu'on ne peut ni écrire ni dire. Dans sa langue maternelle le mot amour se dit et s'exprime par plusieurs termes, mais aucun n'est destiné ni à la maman ni au papa. La narratrice veut dire qu'elle est incapable de dire « je t'aime » à son père, et pour lui transmettre son amour, elle emploie des métaphores, des expressions fortes mais qui restent dans le non-dit qui sont exprimés par le silence.

Est-ce alors que la langue de l'autre est considérée comme un voile qui lui permet de franchir ce silence, de se dévoiler et de se mettre à nue ?

⁹² DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.12.

⁹³ *Ibid*, p.143.

⁹⁴ *Ibid.*, p.143.

L'écriture dans la langue de l'autre est par conséquent un moyen qu'utilise la narratrice pour se dévoiler, s'écrire, se dire, et aussi, pour dévoiler la vie des autres femmes : « *Cette langue lui permet de s'avancer sans tout à fait se montrer et de lever le voile sans brutalement l'arracher* ». ⁹⁵

Pour elle, la langue de l'autre symbolise un voile « *v [oile] non de la dissimulation ni du masque, précise-t-elle, mais de la suggestion et de l'ambiguïté [...]* » ⁹⁶. « *Ecrire, c'est se parcourir* », celui qui écrit va se dévoiler devant le public, « *l'écriture est un masque qui se montre du doigt* ». ⁹⁷

A cause de cette langue qui est un "don" du père, une langue "marâtre" ⁹⁸ la fillette arabe circule librement dans la rue et sans voile, c'est la langue de l'autre qui lui a permis cette liberté de dire, d'écrire, de s'écrire, de dévoiler et de se dévoiler.

« J'écris et je parle le français au de hors : mes mots ne se chargent pas de réalité charnelle. J'apprends des noms d'oiseaux que j'n'ai jamais vus, des noms d'arbres que je mettrai dix ans ou davantage à identifier ensuite, des glossaires de fleurs et de plantes que je ne humerai jamais avant de voyager au nord de la méditerranée. En ce sens, tout vocabulaire me devient absence, exotisme sans mystère, avec comme une mortification de l'œil qi 'il ne sied pas d'avouer... » ⁹⁹

Ainsi la langue de la l'autre est considérée comme la langue de l'absent et des voyages ; on étudie des choses et des objets qui ne se trouvent que dans le pays de l'autre : ces choses et ces objets, on ne les a jamais vus, on les imagine seulement.

⁹⁵ DJEBAR, A., *Une conversation avec Michael Heller*, in *Cahier d'Etudes Magrébines*, n° 130, p.24

⁹⁶ DJEBAR, A., *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, Paris ,1999, p43

⁹⁷ DJEBAR, A., *Une conversation avec Michael Heller*, in *Cahier d'Etudes Magrébines*, n° 130, p.3.

⁹⁸ DJEBAR, A., *Une conversation avec Michael Heller*, in *Cahier d'Etudes Magrébines*, n° 130, p.23.

⁹⁹ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.50.

TROISIÈME CHAPITRE :

Écrire la guerre

Assia Djébar a parlé de l'histoire violente de l'Algérie et même si elle n'était pas parmi les combattantes dans cette guerre, elle n'en a pas moins été impliquée dans la cause algérienne.

La guerre algérienne a une place importante dans l'écriture d'Assia Djébar. L'histoire de la violence en Algérie a marqué l'œuvre d'Assia Djébar qui avait 19 ans au début de la guerre d'indépendance. C'est dans *Les Alouettes Naïves* qu'Assia Djébar commence à réserver une grande place à la guerre, elle relate son expérience de cette guerre, à la frontière tunisienne : « *Ce que représente pour elle une écriture à la fois plus intime et plus engagé avec l'histoire* ». ¹⁰⁰

L'écriture plus intime pousse la narratrice à ressentir de la gêne, alors, elle n'a rien publié après la rédaction des *Alouettes Naïves* durant dix ans sauf des articles et des nouvelles. Ecrire son autobiographie présente un risque pour la narratrice en tant que femme :

« *Le risque de l'écriture autobiographique est beaucoup plus grand chez une femme que chez un homme, car une femme s'implique de plus-en-plus elle même et y perd son autonomie de femme* », déclare Jean Marie Clerc « *l'autobiographie est plus périlleuse pour une femme Algérienne car, comme elle l'a constaté, son écriture suscite trop souvent une curiosité extralittéraire* ». ¹⁰¹

Sa fuite dans une écriture autobiographique est liée à une interrogation personnelle sur la langue de son écriture : « *Il est sûr que, à ce moment là, je me suis vraiment posé la question* » *Est ce que je ne dois pas vraiment me tourner vers la langue arabe ? Ce qui fait que je suis restée longtemps, je ne dirai pas sans écrire, mais sans rechercher vraiment en public* ». ¹⁰²

¹⁰⁰ *Paroles Recueillies par Mildred Mortimer (1988 :199).*

¹⁰¹ *Paroles Recueillies par Mildred Mortimer (1988 :199).*

¹⁰² CHIKHI, B., *Les Romans d'Assia Djébar*, Office des publications universitaires, Alger, 1990, p. 89.

En écrivant dans la langue de l'autre, la narratrice se trouve incapable d'écrire sans arriver à une écriture autobiographique, mais, lorsqu'elle voulait écrire en arabe, elle n'a pas pu écrire son intimité.

*« Prendre conscience que l'écriture devient un dévoilement, cela me fait reculer. Je me suis remise en question : si je, continue à écrire je vais détruire ma vie car elle va être perturbée par l'écriture romanesque. J'ai pensé un moment que si je me mettais à écrire en arabe, se serait autrement ».*¹⁰³

La narratrice se trouve incapable d'écrire sans parler de son autobiographie. Après le silence, Assia Djebar s'est tournée vers la langue arabe en entreprenant un retour à la mémoire féminine.

Ainsi le désir d'écrire en langue arabe est plus grand que son désir d'écrire en langue française issue d'un passé colonial. Elle ne peut jamais se dissocier de la violence qui a accompagné « *la nuit coloniale* ». ¹⁰⁴

Elle fait un retour à la voix publique en établissant des entretiens avec des femmes combattantes de la guerre de l'indépendance de sa tribu maternelle ; cette idée est à l'origine du film *la nouba des femmes du mont chénoua* (1978). Ce film a permis à Assia Djebar de plonger dans l'arabe dialecte. « *Il a résolu le conflit intérieur de l'auteur et à réaffirmé son statut d'écrivain francophone* »¹⁰⁵

La nouba met en scène une femme émancipée qui retourne dans sa région natale pour retrouver l'identité collective des femmes de sa tribu.

Le tournage de ce film arrive à résoudre le conflit intérieur de l'auteur et réaffirmer son statut d'écrivain francophone.

La narratrice n'a pas subi le français comme une langue « néo-coloniale », elle l'a optée et ça lui a permis de « ré-entrer » dans l'écriture française : « *Il*

¹⁰³ *Paroles Recueillies par Philippe Gardéal* (libération, 6mai 1987) et citées d'après *Jeamme - Marie Cler*, 1997, p. 97

¹⁰⁴ DJEBAR, A. „*Le romancier, dans la cité arabe*“, (1968), in j. déjeux, Assia Djebar, romancière algérienne, Cinéaste arabe, Naaman, Herbrooke, Québec, 1984, P.104

¹⁰⁵ "Interview avec Assia Djebar à Cologne", in *cahier d'étude maghrébines : " Maghreb au féminin "*, n°2, mai 1990, Cologne, P.81.

*y'a eu le plaisir de travailler avec la langue arabe lors du montage de réfléchir sur les bruits, les voix, la musique. La littérature ne me donnait pas cela, sortie de là, je me suis réconciliée avec l'écriture en langue française ».*¹⁰⁶

Dès l'incipit de *l'Amour la fantasia*, intitulé « *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école* », l'enjeu de l'écriture Djebarienne est posé. Assia Djébar décrit dans les premières pages de *l'Amour la Fantasia* sa découverte et son apprentissage de la langue et de la culture française

En évoquant l'architecture du récit dans *l'Amour la fantasia*, on remarque que le titre lui même présente le couple « amour, guerre ». L'écrivaine alterne des chapitres parlant de la guerre coloniale; ce serait ce qui correspondrait à la « *Fantasia* ». Et elle a constitué d'autres chapitres qui sont plus ou moins autobiographiques, ces chapitres sont en alternance avec les précédents à caractère plus historiques. Dans ces chapitres autobiographiques Assia Djébar décrit sa découverte de la langue française ce serait ce qui correspondrait à l'« *Amour* ». La narratrice établit, dans *l'Amour, la fantasia*, une relation étroite entre la guerre et l'amour.

Une tension violente imprègne ce roman, elle éclate par moments et fait des victimes et des héroïnes. Ce roman relate les conquêtes françaises, la période coloniale et la guerre Algérienne d'indépendance où les détails historiques sont entremêlés.

III-1-L'écriture de la guerre :

Dés le départ le féminin est une ligne de force et de résistance et son objectif est d'être le porte-parole des femmes arabes. Elle cherche à transcrire les mots cachés et ignorés de ces femmes.

¹⁰⁶ DJEBAR, A. *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.12.

Dans cette œuvre, Assia Djébar a relié entre la guerre et l'amour : « *Il s'agit d'une relation de rap* »¹⁰⁷

Assia Djébar déclare très tôt dans sa carrière l'importance qu'elle donne à l'architecture des textes : la fantasia signifie un divertissement équestre de cavaliers arabes qui exécutent au galop des évolutions variées en déchargeant leurs armes et en poussant de grands cris.

L'Amour, la fantasia : l'amour signifie l'amour et la fantasia est une démonstration équestre de cavaliers. Ces derniers servent à la bataille et ils ont accompagnés de youyou des femmes.

Le titre même de l'œuvre nous montre la relation entre la guerre et l'amour dans ce récit. Dans ce livre l'amour et la guerre sont étroitement liés et pour notre écrivaine, ce sont deux éléments indissociables dans la guerre algérienne. Dans cette œuvre, elle écrit l'Histoire de L'Algérie, aussi elle raconte sa propre vie intime pour montrer le courage des femmes algériennes qui ont participé à la guerre de l'Algérie contre l'envahisseur français.

Assia Djébar a étudié des livres écrits par les français, elle les a lus minutieusement.

Ainsi, l'architecture de *l'Amour.la fantasia* montre la grande valeur que donne la narratrice au thème de la guerre. Assia Djébar a donné une grande importance à l'architecture des textes : elle déclare :

« *Ce qui conditionne pour moi le point de départ d'un livre, c'est de plus en plus ? Soit un désir d'architecture comme pour les Alouettes Naïves, soit comme actuellement, le besoin de*

¹⁰⁷ AUBRY,A., *L'écriture de la mémoire dans L'Amour, La fantasia d'Assia Djébar* Université Pablo de Olavide – Séville, p.164

mettre au jour une toute petite musique dont je pressens le rythme et les arabesques, ce qui m'a fait démarrer »¹⁰⁸

Ce roman représente plusieurs sortes d'expériences intellectuelles où l'auteur relit les récits de guerre écrits par les français en plongeant dans le passé individuel et en écoutant des combattantes algériennes, il s'agit donc d'écrire l'Histoire de son pays mais aussi d'écrire ses intimités.

Comme nous avons signalé, cette œuvre contient trois parties et un final.

La première partie se compose de huit chapitres suivis d'une « *Biffure* ». Parmi ces chapitres se trouvent quatre chapitres historiques qui contiennent des scènes de guerre désignées par des chiffres. Cette première partie intitulée « *la prise de la veille* »¹⁰⁹ restaure les scènes de guerre.

Dans cette première partie, la narratrice a choisi quatre épisodes qui concernent le début de la colonisation française d'Alger « *la prise d'Alger* »¹¹⁰ : l'apparition de la flotte française devant la ville, le combat de Staouali dans les environs d'Alger, l'explosion du Fort l'Empereur et l'ouverture de la ville.

La deuxième partie : « *Les cris de la fantasia* »¹¹¹ des chapitres historiques et des chapitres autobiographiques. Les scènes de guerre sont désignées par un titre et les scènes autobiographiques par un chiffre.

Dans cette partie, la narratrice continue son écriture sur l'Histoire en s'aidant des lettres de Capitaine Joseph Bosquet et du Capitaine Montagnac qui sont complétées par les mémoires d'autre colonisateurs, celle d'un libraire, d'un médecin et d'un soldat.

¹⁰⁸ DJEBAR, A., "*Discours de Francfort*" in Verlag. Borsenvereim 2000, P.32.

¹⁰⁹ DJEBAR, A. *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.09.

¹¹⁰ *Ibid*, p.09

¹¹¹ *Ibid*, p'160.

Ces récits reflètent la résistance des algériens dans les années 1840 et ils révèlent la cruauté de la guerre des deux côtés.

Dans la troisième partie intitulée « *les voix ensevelies* »¹¹² la narratrice réveille les voix des femmes algériennes. Les chapitres intitulés « *voix* » ou « *voix de veuve* » racontent des histoires des femmes algériennes qui ont participé à la guerre de l'Algérie.

Ce chapitre établit une relation orale entre la narratrice et les combattantes.

La partie finale de *l'Amour, la fantasia* est « *Tzarl'ri* »¹¹³ qui signifie en orale youyou : « *cri poussé par les femmes arabe à l'occasion de certaines cérémonies* »¹¹⁴ il contient trois chapitres ; un récit de l'Histoire de Pauline, la militante indépendantiste française, une scène d'amour et de mort qui s'est déroulée pendant la période coloniale et une apostrophe adressée aux lecteurs par l'auteur qui montre sa situation d'écrivaine de l'histoire de son pays. Le youyou peut être selon l'écrivaine un cri de malheur (mort) ou un cri de joie (amour).

Pour écrire sur l'histoire de la guerre dans cette œuvre, la narratrice se base sur deux sources historiques ; les écrits des français et les témoignages oraux des femmes algériennes qui ont participé à la guerre.

L'écrivaine narratrice permet le passage entre les deux sortes de récits, le va et vient spatial et temporel est facilité par son souci : « *habituer le lecteur à une certaine difficulté et passer successivement d'un siècle à l'autre* ». ¹¹⁵ Assia Djebar est chroniqueuse et romancière de guerre, pour écrire les chapitres

¹¹² DJEBAR, A. *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.159.

¹¹³ *Ibid*, p.305.

¹¹⁴ Le Larousse dictionnaire encyclopédique illustré, 1997

¹¹⁵ MARSAULT-LOI, H., *Ecrits de femmes*, Op. cit, PP.8-9.

historiques, la narratrice se base sur les documents des officiers français écrits sur la guerre d'Alger. Ce dépouillement historique introduit la narratrice dans un siècle de cruauté, de meurtres et de massacres commis par l'envahisseur contre ses compatriotes. La narratrice s'est détournée vers le siècle dernier où elle a marqué ces morts dans son autobiographie, elle leur a donné la parole surtout dans le chapitre « *les voix ensevelies* » elle a réveillé les voix des femmes qui s'agencent dans une sorte d'orchestre funèbre qui pousse des hululements à chaque mort remémorée, à chaque cadavre enseveli ou laissé aux chacals et aux vautours. Elle a fait une recherche minutieuse pour dégager l'Histoire de la guerre et l'Histoire de son pays.

La narratrice a essayé de déchiffrer les documents auxquels elle se réfère dans sa recherche. Dans sept chapitres historiques, elle a résumé et rapporté la soumission, l'esclavage, les morts successives du peuple algérien par le colonialisme français de (1830 à 1850).

Pour faire cette étude historique, pour raconter l'histoire de la guerre, la narratrice a fait recourt aux récits écrits par les officiers français, les journalistes, les peintres français fascinés par la terre algérienne. Elle a étudié les histoires écrites par les français.

III -2-Les sources d'inspiration :

2-1-La première source :

2-1-1-L'Histoire des autres :

La narratrice signale la source de son récit, elle a étudié des livres écrits par les français, elle les a lus minutieusement. Dans la première partie, la narratrice fait référence à la Prise d'Alger par les français. Elle restitue le regard du conquérant, celui d'Amble Mattterer :

«Un premier guetteur se tient, en uniforme de capitaine de frégate, sur la dunette d'un vaisseau de la flotte de réserve qui défilera en avant de l'escadre de bataille, précédant une bonne centaine de voiliers de guerre. L'homme qui regarde s'appelle Amable Matterer. Il regarde et il écrit le jour même: «J'ai été le premier à voir la ville d'Alger comme un petit triangle blanc couché sur le penchant d'une montagne.»¹¹⁶

L'écrivaine avait des soucis tournant sur son objectivité d'historienne où elle s'est située du côté de l'ennemi, du conquérant qui rédige ses mémoires, elle nous livre les premières impressions de l'envahisseur en regardant la ville d'Alger : *« [...] La foule des futurs envahisseurs regarde. La ville se présente dans une lumière immuable qui absorbe les sons».*¹¹⁷

Dans le deuxième chapitre apparaît une nouvelle source, la narratrice se fonde sur un autre écrit pour raconter l'arrivée de la flotte française sur les rivages de la terre algérienne :

*«Il sont deux maintenant à relater le choc et ses préliminaires. Le capitaine de vaisseau en second, Amable Matterer, verra, depuis le Ville de Marseille, les combats s'enfoncer progressivement dans les terres [...]... Un second témoin va nous plonger au sein même des combats: l'aide de camp du général Berthezène, responsable des premiers régiments directement engagés. Il s'appelle le baron Barchou de Penhoën. Il repartira un mois après la prise de la Ville; au lazaret de Marseille, en août 1830, il rédigera presque à chaud ses impressions de combattant, d'observateur et même, par éclairs inattendus, d'amoureux d'une terre qu'il a entrevue sur ses franges enflammées».*¹¹⁸

¹¹⁶ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.26.

¹¹⁷ *Ibid*, p.07.

¹¹⁸ *Ibid*, p.26.

La narratrice donne une grande importance aux premières impressions des français lors de leur arrivée sur les rives d'Alger. Elle cherche à y déceler une fascination dissimulée derrière la précision des souvenirs racontés, des scènes observées. La véhémence des premiers combats hante la narratrice qui cherche à l'imaginer à travers les récits cités, elle a deviné même dans les réalisations de Langlois :

«Le chef de bataillon Langlois, peintre de batailles, au lendemain du choc décisif de Staouéli, s'arrêtera pour dessiner des Turcs morts, «la rage de la bravoure» imprimée encore sur leur visage. Certains sont trouvés un poignard dans la main droite et enfoncé dans la poitrine. Le dimanche 20 juin, à dix heures du matin et par un temps superbe, Langlois exécute plusieurs dessins de ces orgueilleux vaincus puis il esquisse un tableau destiné au Musée. «Le public amateur en aura des lithographies», note ce même jour Matterer».¹¹⁹

Les peintures de Langlois se figurent dans les récits de Matterer, là, la narratrice récolte des différentes références. Cette récolte et cet enchâssement met en évidence la précision et la minutie utilisée par la narratrice pour analyser et étudier les documents qu'elle a entre les mains. Ainsi dans chaque chapitre se trouve un nouvel observateur de la guerre d'Alger contre l'ennemi français.

La narratrice est éclairée et accumulée sur le chemin du siècle dernier par ces références :

«Ils sont trois désormais à écrire les préliminaires de la chute: le troisième n'est ni marin en uniforme ni un officier d'ordonnance qui circule en pleine bataille, simplement un homme de lettres, enrôlé dans l'expédition en qualité de secrétaire général en chef. [...] J. T. Merle — c'est son nom — publiera à son tour une relation de la prise d'Alger, mais en témoin installé sur les arrières de l'affrontement»¹²⁰

¹¹⁹ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.07.

¹²⁰ *Ibid*, p.39.

Dans la première partie, le quatrième chapitre historique renvoie à une autre source qui est principale pour la narratrice où il s'agit de la relation d'un Algérois :

«Un quatrième greffier de la défaite comble, de sa pelletée de mots, la fosse commune de l'oubli; je le choisis parmi les natifs de la ville. Hadj Ahmed Effendi, mufti hanéfite d'Alger, est la plus haute personnalité morale en dehors du dey. En cette imminence de la chute, de nombreux Algérois se tournent vers lui. Il nous rapporte le siège en langue turque, plus de vingt années après et en écrivant de l'étranger, car il s'expatriera. [...] Dans son exil, il se rappelle ce 4 juillet et publie sa relation: «L'explosion fit trembler la ville et frappa de stupeur tout le monde. Alors Hussein Pacha convoqua les notables de la ville pour tenir conseil. La population tout entière vociférait contre lui...»¹²¹

Assia Djébar adopte une nouvelle source en continuant à se référer à celle précédemment citées.

Assia Djébar évoque le récit écrit par Barchon qui parle d'un émissaire anglais envoyé vers les français : *«L'Anglais, en qualité d'intermédiaire et ami du dey, parle, nous rapporte Barchou qui assiste à la négociation, «du caractère altier et intrépide de Hussein, pouvant le porter aux dernières extrémités.»¹²²*

Elle a aussi souligné de déferlement des récits qui décrivent la nuit de reddition :

«D'autres relateront ces ultimes moments: un secrétaire général, «bach-kateb», du dey Ahmed de Constantine [...] rédigera son récit en arabe. Un captif allemand, qui sera libéré le lendemain, évoquera cette même nuit en sa langue; deux prisonniers, rescapés du naufrage de leurs bateaux survenu quelques mois auparavant, en feront une description en français. Ajoutons le consul d'Angleterre qui note ce tournant dans son journal...»¹²³

¹²¹ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.50.

¹²² *Ibid*, p.51.

¹²³ *Ibid*, p.53

Le récit de la reddition est écrit en plusieurs langues, tous les yeux semblent fixées et tournées vers la ville d'Alger ce soir là, et l'armée française semble ainsi prise d'une Fièvre scripturaire» :

«Trente-sept témoins, peut-être davantage, vont relater, soit à chaud, soit peu après, le déroulement de ce mois de juillet 1830. Trente-sept descriptions seront publiées, dont trois seulement du côté des assiégés: celle du mufti, futur gouverneur en Anatolie; celle du secrétaire du dey Ahmed qui vivra plus tard la servitude; la troisième étant celle du captif allemand»¹²⁴

Dans la deuxième partie « *les cries de la fantasia* » Assia Djébar se réfère des auteurs qui ont écrit leurs versions de l'Histoire des premières années de l'occupation. Deux capitaines français ont raconté l'expédition de Lamoricière à partir d'Oran :

«Deux hommes écriront le récit de cette expédition: le capitaine Bosquet, que Lamoricière a fait venir d'Alger pour en faire son aide de camp, et le capitaine Montagnac. Le régiment de celui-ci vient d'arriver de Cherchell par mer, le 14 de ce mois. Les deux officiers, chacun ignorant tout de l'autre, entretiennent une correspondance familiale, grâce à laquelle nous les suivons en témoins acteurs de cette opération. Avec eux, nous revivons toutes les marches guerrières de cet automne 1840: lettres que reçoit la mère du futur maréchal Bosquet [...], épîtres à l'oncle ou à la sœur de Montagnac»¹²⁵

Aussi dans son étude historique la narratrice se base sur les journaux, les documents et même sur les correspondances qui dévoilent des fonds cachés de la réalité :

« Le 11 juin, à la veille de son embarquement, Bugeaud envoie à Pélissier, qui se dirige vers le territoire des Ouled Riah, un ordre écrit. Cassaigne, l'aide de camp du colonel, en évoquera les termes plus tard: «Si ces gredins se retirent dans

¹²⁴ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.55.

¹²⁵ *Ibid*, p.63.

¹²⁶ *Ibid*, p.78.

leurs grottes, ordonne Bugeaud, imitez Cavaignac aux Sbéah, enfumez-les à outrance, comme des renards ! »¹²⁶

A côté des correspondances, les rapports militaires sont aussi des documents intéressants pour la narratrice à étudier. Après l'enfumade de cette tribu (Ouled Riaha) le colonel Pélissier consigne ses impressions dans un rapport officiel envoyé à Bugeaud son chef qui lui a donné l'ordre d'accomplir cet acte barbare.

«Le colonel Pélissier vit cette approche de l'aube presque solennellement, en ouverture de drame. Une scène tragique semble être avancée; dans le décor austère de craie ainsi déployé, lui, le chef doit, selon à fatalité, se présenter avec gravité le premier. «Tout fuyait à mon approche, écrira-t-il dans son rapport circonstancié. La direction prise par une partie de la population indiquait suffisamment l'emplacement des grottes où me guidait el Hadj el Kaim.»¹²⁷

Ce rapport de Pélissier est une source importante pour la narratrice : *«La sommation a été exécutée: «Toutes les issues sont bouchées.» Rédigeant son rapport, Pélissier revivra par l'écriture cette nuit du 19 juin, éclairée par les flammes de soixante mètres qui enveloppent les murailles de Nacmaria.»¹²⁸*

Elle a fait appel à d'autres récits et d'autres témoignages plus neutres que celui de Pélissier pour restituer la réalité :

«Je reconstitue, à mon tour, cette nuit [...]. Mais je préfère me tourner vers deux témoins oculaires: un officier espagnol combattant dans l'armée française et qui fait partie de l'avant-garde. Le journal espagnol l'Héraldo publiera sa relation; le second, un anonyme de la troupe décrira le drame à sa famille, dans une lettre que divulguera le docteur Christian.»¹²⁹

¹²⁷ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p. 80

¹²⁸ *Ibid*, p.84

¹²⁹ *Ibid*, p. 84.

Le colonel Saint Arnaud, après son enfumade des Sbéah, écrit un rapport confidentiel et secret qui ne sera pas divulgué mais détruit. Il a envoyé une lettre à son frère :

« [...] Même lui [Saint-Arnaud], ne peut s'empêcher d'écrire à son frère: «Je fais hermétiquement boucher toutes les issues et je fais un vaste cimetière. La terre couvrira à jamais les cadavres de ces fanatiques. Personne n'est descendu dans les cavernes!... Un rapport confidentiel a tout dit au maréchal, simplement, sans poésie terrible, ni images.»¹³⁰

Un universitaire français (Gauthier) cherche à trouver et découvrir les traces, *« en retrouve le souvenir dans les récits des descendants de la tribu »¹³¹* un libraire (Bérard) a publié l'histoire de « la mariée nue de Mazouna »:

« Le libraire Bérard, grâce à son expérience d'ancien soldat de l'Empire, mais grâce aussi à son instruction et à ses cheveux grisonnants, est devenu un notable du Ténès européen, troublé par cette agitation si proche. Il dirige une des milices mises sur pied... Vingt ans plus tard, il écrira le récit de cette révolte: mais il n'ira pas à Mazouna. Aucun Européen ne s'y hasarde encore; la neutralité de la vieille cité s'est gelée en définitif sommeil. Un des lieutenants de Bou Maza, El Gobbi, a écrit également sa relation des événements. Faisait-il partie de l'attaque contre le convoi de noces? Admira-t-il, aux côtés de son chef, le corps «nu» de Badra ? Il est loisible de l'imaginer. Bérard, quand il rédige ses souvenirs, affirme avoir eu connaissance de la relation d'El Gobbi. Aurait-il lu une traduction du texte arabe ou aurait-il eu entre les mains une copie de l'original? Celui-ci, pour l'instant, est perdu ».¹³²

A travers le récit de ce libraire, la narratrice arrive à réécrire l'histoire de la vierge Badra, cette vierge, captive la nuit-même de ses noces.

Il n'existe pas beaucoup d'écrits d'indigènes qui témoignent des événements de ces vingt années de la guerre, la majorité de ces écrits appartiennent à des officiers français.

¹³⁰ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.90

¹³¹ *Ibid*, p.90

¹³² *Ibid*, p.116.

En lisant l'Histoire écrite par les français qui est forcément contraire à l'idée que se fait la narratrice de ces premières années de l'asservissement du peuple d'Algérie, comment a-t-elle alors pu concilier ces deux pôles contraires: le contenu des documents qu'elle étudie et sa propre vision des faits?

III- 2-2- La deuxième source :

III -2-2-1- L'histoire du « je » ou « je » réécrit l'histoire :

La narratrice n'a pas considéré les écrits des colons français comme une vérité fixe et immuable. Elle a critiqué ces documents et elle a dévoilé la lâcheté et la cruauté des colons français.

Ensuite, elle s'est appliquée à nous faire connaître la vision de l'indigène. La narratrice ne s'est appuyée sur les écrits des envahisseurs que pour les critiquer, pour montrer la haine qu'ils dissimulent à l'égard du peuple algérien, pour dévoiler le caractère inhumain de ces hommes qui ne se soucient guère de la mort dont-ils sont témoins et qu'ils inscrivent avec indifférence dans leurs écrits.

La narratrice de *l'Amour, la fantasia* a plusieurs fois souligné la platitude des documents historiques laissés par les colons français, et c'est sans originalité qu'aimable Mattereder a décrit le premier jour de la première venue du colonisateur français à Alger :

*« Des milliers de spectateurs, là-bas dénombrement sans doute le vaisseaux. Qui le dira, qui l'écrira ? Quel rescapé, et seulement après la conclusion de cette rencontre ? Parmi la première escadre qui glisse insensiblement vers l'ouest, Amable Mattereder regarde la ville qui regarde. Le jour même, il décrit cette confrontation, dans la plate sobriété du compte rendu. A mon tour, j'écris dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après ».*¹³³

¹³³ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.p. 15-16.

L'indication spatiale « Là – bas » situe le lecteur du côté de l'envahisseur de son regard à lui. La narratrice veut restituer le regard des indigènes, des Algérois.

En étudiant les écrits des français, la narratrice en retient ce qui glorifie la résistance arabe. Toutefois, Alger commence à connaître la soumission et l'échec des batailles :

*«Les morts se succèderont vite. Je relis la relation de ces premiers engagements et je retiens une opposition de styles. Les Algériens luttent à la façon des Numides antiques que les chroniqueurs romains ont si souvent rapportée: rapidité et courbes fantasques de l'approche, lenteur dédaigneuse précédant l'attaque dans une lancée nerveuse. Tactique qui tient du vol persifleur de l'insecte dans l'air, autant que de la marche luisante du félin dans le maquis».*¹³⁴

Ainsi les voyeurs étrangers n'ont pas pu arrêter ces plumes d'écrire sur le courage et le sacrifice des indigènes qui n'ont pas peurs de la mort. Elle ajoute aux informations obtenues des documents des colons ses propres commentaires : « *La fascination semble évidente de la part de ceux qui écrivent*». ¹³⁵

En fait, la longueur des textes des colons est dépassée par les commentaires de la narratrice qui évoque souvent la référence sans reproduire le texte source.

Elle signale le complot qui se noue contre sa ville, elle insiste sur la méchanceté, la sauvagerie des autres, des colons sur leur indifférence face à la mort des autres :

« Des cadavres jonchent le plateau de Staouéli. Deux mille prisonniers sont comptés. Malgré l'avis des officiers, sur l'instance des soldats eux-mêmes, ils seront tous fusillés. «Un feu de bataillon a couché par terre cette canaille en sorte qu'on en compte deux mille qui ne sont plus», écrit Matterer resté sur son

¹³⁴ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.25.

¹³⁵ *Ibid*, p.26.

¹³⁶ *Ibid*, p.28.

*bateau pendant la bataille. Le lendemain, il se promène placidement parmi les cadavres et le butin ».*¹³⁶

Les expressions « *canailles* » et « *placidement* » montre et exprime la haine de Matterer à l'égard des Algériens.

La phrase de Matterer « *resté sur son bateau pendant la bataille* » démontre, quant à elle, la lâcheté de ce dernier qui n'a pas osé approcher la bataille.

En étudiant les documents des colons, la narratrice cherche à retenir les images qui marquent leurs auteurs, les images des femmes héroïnes, deux femmes algériennes font montre d'un courage désespéré : l'une arrache le cœur d'un cadavre français, l'autre écrase la tête de son enfant d'une pierre pour empêcher qu'il ne tombe vivant entre les mains de l'envahisseur, les deux femmes seront ensuite achevées par les soldats français.

*« Du combat vécu et décrit par le baron Barchou, je ne retiens qu'une courte scène, phosphorescente, dans la nuit de ce souvenir. Barchou la rapporte d'un ton glacé, mais son regard, qui semble se concentrer sur la poésie terrible ainsi dévoilée, se révolte d'horreur: deux femmes algériennes sont entrevues au détour d'une mêlée [...] ».*¹³⁷

La guerre pour beaucoup d'autre se transforme en spectacle. Ainsi l'indifférence de ces derniers et plus visible que la lâcheté de Matterer. C'est ce que la narratrice reproche à J.T. Merle qui ne s'occupe pas de la guerre :

*« Chaque jour, il signale où il se trouve, ce qu'il voit (des blessés à l'infirmerie, le premier palmier ou les fleurs d'agave, observés à défaut d'ennemis rencontrés au combat...). Aucune culpabilité d'embusqué ne le tourmen-te. Il regarde, il note, il découvre; lorsque son impatience se manifeste, ce n'est pas pour l'actualité guerrière, mais parce qu'il attend une imprimerie, achat qu'il a suscité lui-même au départ de Toulon. Quand le matériel sera-t-il débarqué, quand pourra-t-il rédiger, publier, distribuer le premier journal français sur la terre algérienne? »*¹³⁸

¹³⁷ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.28.

¹³⁸ *Ibid*, p.39.

Dans la deuxième phrase, il s'agit d'un homme qui s'occupe et se passionne pour son travail en oubliant la gravité de l'état et des circonstances où se trouvent les Algériens. L'indifférence de cet homme amène la narratrice à une ironie sarcastique : «*J. T. Merle, notre directeur de théâtre qui ne se trouve jamais sur le théâtre des opérations, nous communique son étonnement, ses émotions et compassion depuis le jour du débarquement [...] jusqu'à la fin des hostilités, ce 4 juillet*». ¹³⁹

La lâcheté et la couardise de J.T.Merle sont marquées dans la phrase : «*notre directeur de théâtre qui ne se trouve jamais sur le théâtre des opérations,...* » La narratrice signale les armes des mots qui s'ajoutent aux armes de guerre, changent la réalité et cache l'inhumanité de l'ennemi :

« Le mot lui-même, ornement pour les officiers qui le brandissent comme ils porteraient un œillet à la boutonnière, le mot deviendra l'arme par excellence. Des cohortes d'interprètes, géographes, ethnographes, linguistes, botanistes, docteurs divers et écrivains de profession s'abattront sur la nouvelle proie. Toute une pyramide d'écrits amoncelés en apophyse superfétatoire occultera la violence initiale » ¹⁴⁰

C'est l'écrit de Bosquet qui souligne l'imminence de l'attaque de Lamoricière sur la tribu des Gharabas. Bosquet est comme les autres, il a négligé de conter le caractère féroce cruel des combats : «*La razzia s'annonce propice: rapt, pillage, peut-être même massacre des ennemis qui, mal réveillés, ne pourront pas combattre. «La nuit est à nous» rêve l'un ou l'autre de ces capitaines... Bosquet note les couleurs de l'aube qui se lève* ». ¹⁴¹

L'indifférence de ce Bosquet est à son comble, ce dernier s'intéresse au massacre qui se prépare et il se charge de l'admiration du lever du jour. C'est la narratrice qui a souligné ce massacre et cette violence de combat de la tribu qui est endormie alors que le capitaine semble enivré par les couleurs des vêtements des femmes :

¹³⁹ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.43.

¹⁴⁰ *Ibid*, p.56.

¹⁴¹ *Ibid*, p.64.

*«Symphonie exacerbée de l'attaque; piétinement par lancées furieuses, touffes de râles emmêlés jusqu'au pied des cauales. Tandis que le sang, par giclées, éclabousse les tentes renversées, Bosquet s'attarde sur la violence des couleurs. L'élan des retombées le fascine, mais l'ivresse d'une guerre ainsi reculée tourne à vide».*¹⁴²

Le récit de Bosquet présente une opposition manifeste entre la fiction et la réalité. Alors que le sang recouvre et domine tout et la cruauté de Bosquet qui est fasciné par les retombées des victimes.

Après l'enfumade des Ouled Riah et de Sbéah par l'envahisseur français, il ne reste comme document complet et fidèle à la réalité que le rapport de Pléssier envoyé à Bugeaud. Ainsi la narratrice déclare sa reconnaissance à ce soldat qui, a condamné une tribu, a reconnu son crime et ressuscité par les mots ses blessés :

*« Je me hasarde à dévoiler ma reconnaissance incongrue. Non pas envers Cavaignac qui fut le premier enfumeur, contraint, par opposition républicaine à régler les choses en muet, ni à l'égard de Saint-Arnaud, le seul vrai fanatique, mais envers Pélissier. Après avoir tué avec l'ostentation de la brutale naïveté, envahi par le remords, il écrit sur le trépas qu'il a organisé. J'oserais presque le remercier d'avoir fait face aux cadavres, d'avoir cédé au désir de les immortaliser, dans les figures de leurs corps raidis, de leurs étreintes paralysées, de leur ultime contorsion. D'avoir regardé l'ennemi autrement qu'en multitude fanatisée, en armée d'ombres omniprésentes ».*¹⁴³

La narratrice à étudier les journaux, et les écrits et les rapports des colons français où elle cherche à montrer et dévoiler la réalité aux Algériens, à leur démasquer la cruauté et la lâcheté des colonisateurs, ceux qui tuent comme ceux qui regardent indifférents et même fascinés de scènes de la morts déroulant devant les yeux.

¹⁴², DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.p.67-68.

¹⁴³*Ibid*, p.92.

Après avoir rapporter la réalité de ces écrivains de circonstance, après avoir montré leur cruauté, lâcheté et violence, la narratrice veut rétablir la réalité et la vérité, afin de raconter l'Histoire l'Algérie. Pour écrire l'Histoire de son pays, Assia Djébar se mue alors en historienne.

III- 2-3- -Réécrire l'histoire :

L'historienne Assia Djébar est différente de toute autre historienne; au lieu de rendre seulement compte des faits, elle se glisse voyeuse dissimulée, parmi le peuple de son pays au siècle dernier, elle imagine sa réaction; se figure son rêve et son aspiration. Elle écrit l'histoire comme si elle notait des mémoires. Observant l'arrivée des envahisseurs aux côtes algériens, Assia Djébar ne se contente pas d'imaginer les réactions des hommes et des femmes de son pays, mais elle tente de s'y introduire, d'entendre même ses paroles. S'associer à leur attente, à leur peine ou leur rêve! Se mêler à la foule de femmes qui regardent :

«En cette aurore de la double découverte, que se disent les femmes de la ville, quels rêves d'amour s'allument en elles, ou s'éteignent à jamais, tandis qu'elles contemplant la flotte royale qui dessine les figures d'une chorégraphie mystérieuse? ... Je rêve à cette brève trêve de tous les commencements; je m'insinue, visiteuse importune, dans le vestibule de ce proche passé, enlevant mes sandales selon le rite habituel, suspendant mon souffle pour tenter de tout réentendre »¹⁴⁴

Assia Djébar plonge dans le passé pour se transformer en témoin de cet envahissement de son pays.

L'historienne a considéré le premier contact et la première rencontre entre les Algériens et les français comme un acte d'amour et comme une copulation funèbre : « Ce 13 juin 1830, le face à face dure deux, trois heures et davantage, jusqu'aux éclats de l'avant-midi. Comme si les envahisseurs allaient être les amants »!¹⁴⁵

¹⁴⁴ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.16

¹⁴⁵ *Ibid*, p.16

La ville d'Alger reste « *Ville imprenable* ». Les initiales sont mises en majuscule comme pour souligner qu'il s'agit d'un nom propre que la narratrice donne à la ville d'Alger. Les combats sont assimilés à une étreinte : « *Comme si, en vérité, dès le premier affrontement de cette guerre qui va s'étirer, l'Arabe, sur son cheval court et nerveux, recherchait l'embrassement: la mort, donnée ou reçue mais toujours au galop de la course, semble se sublimer en étreinte figée* ». ¹⁴⁶

La narratrice a fait ressortir un détail important pour corriger la vision donnée par les colons français à cette première conquête de l'Algérie :

« *Le Français [Merle] relate l'autre événement significatif: à l'hôpital, un blessé n'a pu être amputé d'une jambe à cause du refus de son père en visite! Mais notre auteur n'avoue pas ce que nous comprenons par ailleurs: la foule d'interprètes militaires moyen-orientaux, que l'armée française a amenés, se révèle incapable de traduire les premiers dialogues — l'arabe dialectal de ces régions serait-il hermétique ?* » ¹⁴⁷

Ainsi l'Histoire écrite par les français est totalement déformée et dénaturée. Se révèle un désappointement des français devant leur impuissance de soumettre l'ennemi à leur volonté à cause de cet acharnement à détourner la vérité car le peuple Algérien reste intact par sa fierté et son silence hermétique

« *Impossible d'étreindre l'ennemi dans la bataille. Restent ces échappées: par femmes mutilées, par bœufs et troupeaux dénombrés ou par l'éclat de l'or pillé. Se convaincre que l'Autre glisse, se dérobe, fuit. Or l'ennemi revient sur l'arrière. Sa guerre à lui apparaît muette, sans écriture, sans temps de l'écriture. Les femmes, par leur hululement funèbre, improvisent, en direction de l'autre sexe, comme une étrange de la guerre. Inhumanité certes de ces cris, stridulation du chant qui lancine, hiéroglyphes de la voix collective et sauvage: nos écrivains sont hantés par cette rumeur* ». ¹⁴⁸

¹⁴⁶ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit., , p.25.

¹⁴⁷ *Ibid*, p.p.44-45.

¹⁴⁸ *Ibid*, p.68.

L'Algérien indigène est fier car il ne connaît pas son échec et sa défaite :
« *L'indigène, même quand il semble soumis, n'est pas vaincu. Ne lève pas les yeux pour regarder son vainqueur. Ne le «reconnait» pas. Ne le nomme pas. Qu'est-ce qu'une victoire si elle n'est pas nommée ?* »¹⁴⁹

C'est cette fierté d'opprimés qui a causé la fascination par ce pays indomptable de ceux qui notent leur déception, leur consternation face à ce pays mystérieux. :

*«Les lettres de ces capitaines oubliés qui prétendent s'inquiéter de leurs problèmes d'intendance et de carrière, qui exposent parfois leur philosophie personnelle, ces lettres parlent, dans le fond, d'une Algérie femme impossible à apprivoiser. Fantasma d'une Algérie domptée: chaque combat éloigne encore plus l'épuisement de la révolte. Ces guerriers qui paradent me deviennent, au milieu des cris que leur style élégant ne peut atténuer, les amants funèbres de mon Algérie»*¹⁵⁰

Ainsi la guerre se manifeste dans une fantasia où se font entendre les cris de l'agonis et les cris des femmes officiant la mort en martyrs de leurs hommes.

Mais les victimes de Naçmaria, pendant leur mort, n'ont pas eu cette cérémonie funèbre ni des cris de femmes pleureuses. Ils ont ressuscité dans le rapport de Péliissier : « *Péliissier, l'intercesseur de cette mort longue, pour mille cinq cents cadavres sous El Kantara, avec leurs troupeaux bêlant indéfiniment au trépas, me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres* ». ¹⁵¹

Dans cette œuvre, la narratrice cherche à réécrire l'Histoire, à faire revivre les morts, à leur redonner mouvement et voix. De la même manière, La narratrice a raconté l'histoire de vierge Badra, la plus belle fille de Mazouna, dans vingt pages, mais elle ne restitue pas la source de son écrit que dans la dernière page.

¹⁴⁹ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.69

¹⁵⁰ *Ibid*, p.69.

¹⁵¹ *Ibid*, p.93.

La narratrice voit l'Algérie dans l'image de cette vierge, une Algérie dépouillée mais non violée, pour elle, l'Algérie est une femme impossible à apprivoiser.

La narratrice a essayé de réhabiliter la mémoire des Algériens tués dans ou après les batailles grâce à sa lecture et à ses commentaires des documents historiques écrits par les colons français.

Pour raconter l'Histoire de la guerre, la narratrice à substituer sa propre vision aux témoins des envahisseurs puis aux femmes ayant vécu la guerre de libération. Assia Djebar a rencontré des femmes algériennes qui sont énormément touchées d'une façon ou d'une autre par l'inhumanité de l'envahisseur.

La narratrice a voyagé dans les montagnes de Dahra où elle a noté toutes les paroles dites dans son écrit. Elle a réveillé les voix enterrées dans la troisième partie. Chacune de ces femmes se considère comme narratrice infatigable qui narre les événements à sa manière. Donc dans ce récit se trouvent plusieurs « *Je* » origines, plusieurs subjectivités nombreuses et variées et là la narratrice écrivaine est transformée en narratrice première qui reprend chaque dit de ces femmes, le développe et lui donne plus de texture et de poésie. Elle se trouve parmi ces femmes qui représentent la mémoire du pays ; « *une mémoire vivace et authentique* ».

III- 2-4- -Dire l'Histoire :

« *Les voix ensevelies* » est l'intitulé de la troisième partie qui se compose de mouvements. Ainsi les corps des morts sont animés et ressuscités par ces mouvements qui eux donnent les voix et réveillent leurs paroles. Dans cette partie, se trouvent les récits des femmes sur la guerre de libération de l'Algérie, ces récits représentent des voix qui disent l'Histoire, leur Histoire, ils ont écrit dans un chapitre intitulé « voix » ces voix multiples racontent, disent et parlent

des événements détaillés du peuple Algérien lors de cette guerre. Parmi ces voix, la voix de Cherifa Anrone qui attire l'attention de la narratrice :

*« La conteuse demeure assise au centre d'une chambre obscure, peuplée d'enfants accroupis, aux yeux luisants: nous nous trouvons au cœur d'une orangerie du Tell... La voix lance ses filets loin de tant d'années escaladées, la paix soudain comme un plomb. Elle hésite, continue, source égarée sous les haies de cactus ».*¹⁵²

Ces paroles dites dans la langue des aïeux sont pour elle une vêtues libératrice : *« Cherifa vieillie, à la santé déclinante, est immobilisée. Libérant pour moi sa voix, elle se libère à nouveau; de quelle nostalgie son accent fléchira-t-il tout à l'heure? ... »*¹⁵³

Une autre voix présentée par la narratrice, est celle de Sahraoui Zohra ? Cette voix qui était coule et chaude comme un ruisseau interrompu. Elle offre la liberté aux souvenirs de son auteur et lui donne une existence singulière et une personnalité qui lui est propre : *« Sa voix creuse dans les braises d'hier. Au fond du patio, pendant que les versants de la montagne changent de nuances au cours de l'après-midi, la machine à coudre reprend son antienne »*¹⁵⁴

Ces voix et ces récits ressuscitent les ancêtres morts, ils sont libérateurs, ils donnent une véritable mémoire, une histoire et donc une identité à celui qui écoute : *« Les vergers brûlés par Saint-Arnaud voient enfin leur feu s'éteindre,*

¹⁵² DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.160.

¹⁵³ *Ibid*, p.161.

¹⁵⁴ *Ibid*, p.p. 186-187.

*parce que la vieille aujourd'hui parle et que je m'apprête à transcrire son récit »*¹⁵⁵

Les souvenirs passés au fond des patios représentent la mémoire du pays et aussi son âme secrète. L'identité et l'essence de chacun est entretenu à travers cette chaîne de souvenirs :

*« Chaîne de souvenirs: n'est-elle pas justement «chaîne» qui entrave autant qu'elle enracine? Pour chaque passant, la parleuse stationne debout, dissimulée derrière le seuil. Il n'est pas séant de soulever le rideau et de s'exposer au soleil. Toute parole, trop éclairée, devient voix de forfanterie, et l'aphonie, résistance inentamée... »*¹⁵⁶

Ces femmes narratrices transforment leurs voix par l'oralité de la langue, elles parlent en arabe dialecte que le lecteur a l'impression d'entendre « *La France est venue et elle nous a brûlés (...)* Ils nous brûlèrent la maison une troisième fois »¹⁵⁷.dit Cherifa qui évoque ces années d'endurance. Les dialectes arabes emploient dans leurs parlés la France à la place de l'armée française, ils ont la conscience que se sont sous la soumission d'un état et non de quelques soldats « *La France* » est une synecdoque très employée par les indigènes. s'ajoute à l'emploi de cette synecdoque qui présente un trait de l'oralité, L'emploi du mot « ils » qui est un pronom personnel auditif dit « éthique » « *Ils nous brûlent la maison* » est un trait du langage familier. Ces femmes héroïnes emploient ces traits de l'oralité dans leurs récits de la guerre d'Algérie.

Lala Zohra a employé ces mêmes traits d'oralité dans ces récits : « *Quant au blé, avant que la France nous brûle, nous le donnions au moulin, puis nous*

¹⁵⁵ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.p. 200 ,201.

¹⁵⁶ *Ibid*, p. 201

¹⁵⁷ *Ibid*, p.133.

pétrissions la farine». ¹⁵⁸ «*Ils me brûlèrent la maison*». ¹⁵⁹ «*Même les marmites, ils me les avaient brisées*». ¹⁶⁰

Elle fabrique des uniformes pour les maquitrades, et elle met l'accent sur la qualité des coutures qu'elle faisait : « *Comme j'étais fière des uniformes que je confectionnais! Sans vanité, les miens étaient les mieux coupés! Tu en dépliais un, tu le suspendais: tu arrivais à peine à croire Qu'il n'était pas acheté au magasin !* » ¹⁶¹

Aussi l'interpellation, de l'auditoire marque un style oral, cette interpellation se dégage du souhait de Zohra d'associer ceux qui écoutent à son admiration pour ses ouvrages. Dans sa bouche presse le datif éthique : « *la seconde fois où les soldats me brûlèrent la demeure, le feu se développait, le feu mangeait et le toit partait en morceaux* ». ¹⁶²

L'oralité est marquée dans l'emploi du verbe « manger » à la place de consommer et du verbe « vendre » à la place de « trahir » : « *Au village, un garçon nous a vendues* » ¹⁶³ , met aussi dans l'emploi de l'expression « *ne pleurez pas, leur ai-je ordonné. Ne pleurez pas sur moi !* » ¹⁶⁴ L'Oralité est marquée aussi dans un autre récit d'une femme anonyme qui a perdu ses filles et aussi son marie tué par les colons français où elle a employé pour le mot « appuis » le mot « épaules » qui est beaucoup employé dans le dialecte arabe.

Les récits de ces femmes témoignages contiennent des expressions des formules de bénédiction où elles prient Dieu et son Prophète. Zohra a raconté les moments où elle était réfugiée dans les branches d'un chêne robuste alors qu'elle était recherchée par la « France ». Cherifa ajoute « je me suis fiée à la protection

¹⁵⁸ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.66.

¹⁵⁹ *Ibid*, p.67.

¹⁶⁰ *Ibid*, p.168

¹⁶¹ *Ibid*, p.80.

¹⁶² *Ibid*, p.181.

¹⁶³ *Ibid*, p181

¹⁶⁴ *Ibid*, p.182

de Dieu ! »¹⁶⁵, elle dit concernant son départ à la recherche du lieu où est tombé son frère : « Dieu voulut que je me repère aussitôt et que je trouve l'endroit la première». ¹⁶⁶

Elle a aidé les blessés dans une base des maquisards et un jour elle a pris la décision de quitter ce lieu mais elle s'est trouvée face aux insistances des frères : «La seule raison [...] c'est Dieu! C'est comme s'il m'avait mis de l'ombre sur cet endroit!» ¹⁶⁷

La dernière phrase est employée seulement dans le dialecte arabe. Cette phrase montre le rejet que Cherifa ressent pour ce lieu.

Zohra aussi a rappelé Dieu et son Prophète quand elle est cachée chez sa nièce Djanet quand quelqu'un est venu pour visiter cette dernière : « *Car j'avais peur! Je savais que ces gens venaient «pour Dieu et son Prophète», en toute bonne foi, mais malgré tout, s'ils me voyaient, en partant, ils parleraient! [...] Tout ce qui est passé sur moi! Mon Dieu, tout ce qui est passé !* »¹⁶⁸

La dernière phase représente un authentique trait d'oralité dans le dialecte arabe. Aussi lala Zohra a utilisé une expression propre au dialecte arabe : « *Elle dirigeait que dieu éloigne de nous le mal, une maison, la mauvaise, une maison de tolérance* »¹⁶⁹ Un jugement moral est tiré de la part de Lala Zohra par l'emploi du mot « mauvaise », à l'égard de telles institutions.

Une autre femme inconnue a employé la synecdoque « La France» et des formules de bénédiction religieuse. Le mari de cette femme est évadé de prison

¹⁶⁵ . DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.137

¹⁶⁶ *Ibid*, p.138

¹⁶⁷ *Ibid*, p.148

¹⁶⁸ *Ibid*, p.170.

¹⁶⁹ *Ibid*, p.182

¹⁷⁰ *Ibid*, p.211.

avant d'être tué dans les combats : «*La France continuait à multiplier les gardes. Chaque fois que les évadés nous envoyaient un des leurs, Dieu a conservé sur eux et sur nous le salut!* »¹⁷⁰

Ces récits de ces femmes sont persanes de références au langage parlé par eux chaque et tout les jours. C'est par cette langue que la transmission orale de la mémoire est réussie de génération en génération et elle est plus, sûre que n'importe quel écrit authentique :

« *Temps des asphyxiées du désir, tranchées de la jeunesse où le chœur des spectatrices de la mort vrille par spasmes suraigus jusqu'au ciel noirci... Se maintenir en diseuse dressée, figure de proue de la mémoire. L'héritage va chavirer — vague après vague, nuit après nuit, les murmure reprennent avant même que l'enfant comprenne, avant même qu'il trouve ses mots de lumière, avant de parler à son tour et pour ne point parler seul...*»¹⁷¹

Baida Chikhi souligne concernant la 3ème partie de *l'Amour, là fantasia* :

«*Témoins oubliés et voix ensevelies vont tenter une vitale et douloureuse percée à travers les couches sédimentées de la mémoire; voix, murmures, chuchotements, soliloques, conciliabules, voix à la recherche d'un corps, voix prenant corps dans l'espace, s'érigent en principe constructif et base thématique de toute la troisième partie. Celle-ci met en jeu un nouveau type de discours historique émanant d'instances exclusivement féminines. Le savoir historique féminin produit son mode d'expression avec ses propres procédés d'articulation, sortes de relais spécifiques à la transmission orale*»¹⁷²

Les morts sont animés et ressuscités par ces voix de l'ombre, ces voix de l'oubli, ces «*voix ensevelies*» d'hier. La narratrice en écoutant ces femmes se trouve dans un monde d'avant la narratrice ou dans un monde d'après la mort, c'est dans ces voix qu'elle trouve ce monde perdu.

Elle s'est installée à côté de ces femmes pour faire partir de la chaîne des souvenirs entretenus par eux de génération en génération.

¹⁷¹ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.200.

¹⁷² CHIKHI, B. *Les Romans d'Assia Djebbar*, Op.cit., p.5.

III- 2-5- La narratrice fait partie de la chaîne de transmission :

Ces voix sont inconnues, elles cachent et voilent leurs identités derrière les « je » employés. Cherifa raconte son histoire sans donner des informations sur son identité et c'est la reprise de son histoire par la narratrice qui a permis de connaître son nom : *« C'est elle, la bergère de treize ans, la première fille des Amroune, elle que les cousins, les voisins, les alliés, les oncles paternels accusent de se prendre pour un quatrième mâle, en fuyant le douar et les soldats français, au lieu de se terrer comme les autres femelles! Elle a donc erré, elle s'est accrochée aux arbres durant la poursuite interminable »*.¹⁷³

« Elle s'appelle Chérifa. Quand elle entame le récit, vingt ans après, elle n'évoque ni l'inhumation, ni un autre ensevelissement pour le frère gisant dans la rivière ».¹⁷⁴

La narratrice a transmis le récit de Cherifa tel quel puis elle l'a développé et commenté comme elle a déjà fait avec les documents historiques dans les parties précédentes.

Elle a poursuivi les récits racontés par les conteuses puis elle a pris la flamme de la narration et devenue conteuse. Elle a raconté le long cri de la fillette à treize ans :

*« Elle a entonné un long premier cri, la fillette. [...] Le thrène de l'informe révolte dessine son arabesque dans l'azur. La complainte se fait houle: soubresauts suivis d'un frémissement; un ruisseau d'absence creuse l'air. [...] Le cadavre, lui, s'en enveloppe, semble retrouver sa mémoire: miasmes, odeurs, gargouillis. Il s'inonde de touffeur sonore. La vibration de la stridulation, le rythme de la déclamation langent ses chairs pour parer à leur décomposition. Voix-cuirasse qui enveloppe le gisant contre la terre, qui lui redonne regard au bord de la fosse... »*¹⁷⁵

Ce récit de la narratrice conteuse se passe comme un chuchotement, comme une voix timide qui n'a pas l'habitude de parler devant un auditoire, et son écriture en Italique confirme ce sentiment. Peut être la narratrice a employé

¹⁷³ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.139.

¹⁷⁶ *Ibid*, p.141

¹⁷⁷ *Ibid*, p.p. 140,141.

ce récit pour faire sortir et pour rendre compte d'une voix qui est à l'intérieur d'elle et qui commence à s'extérioriser à partir de la 3ème partie où la narratrice a participé à la chaîne de la transmission. Elle a essayé de s'unir sa voix à celle de Cherifa dans « *corps enlacés* »¹⁷⁶ où elle a tenté d'apprendre à travers elle les voix de la transmission.

Elle s'entraîne à la parole maternelle, au chant des femmes :

*« Je ne m'avance ni en diseuse, ni en scripteuse. Sur l'aire de la dépossession, je voudrais pouvoir chanter. Corps nu — puisque je me dépouille des souvenirs d'enfance —, je me veux porteuse d'offrandes, mains tendues vers qui, vers les Seigneurs de la guerre d'hier, ou vers les fillettes rôdeuses qui habitent le silence succédant aux batailles... Et j'offre quoi, sinon nœuds d'écorce de la mémoire griffée, je cherche quoi, peut-être la douve où se noient les mots de meurtrissure... »*¹⁷⁷

Elle a voulu rapprocher les récits précédents à des récits de ces femmes révoltées, elle a même essayé de se libérer de l'écriture de la guerre de libération de son pays et par conséquent de l'écriture de l'histoire de ce dernier et aussi de l'histoire de ces femmes.

Elle a repris le récit de Cherifa et elle a transmis le parcours de celle-ci même dans la langue de l'autre :

«Chérifa! Je désirais recréer ta course: dans le champ isolé, l'arbre se dresse tragiquement devant toi qui crains les chacals. Tu traverses ensuite les villages, entre des gardes, amenée jusqu'au camp de prisonniers qui grossit chaque année... Ta voix s'est prise au piège; mon parler français la déguise sans l'habiller. A peine si je frôle l'ombre de ton pas! Les mots que j'ai cru te donner s'enveloppent de la même serge de deuil que ceux de Bosquet ou de Saint-Arnaud. En vérité, ils s'écrivent à travers ma main, puisque je consens à cette bâtardise, au seul métissage que la fois ancestrale ne condamne pas: celui de la langue et non celui du sang. Mots torches qui éclairent mes

¹⁷⁶ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.201.

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 161.

*compagnes, mes complices; d'elles, définitivement, ils me séparent. Et sous leur poids, je m'expatrie».*¹⁸⁰

Pour cette narratrice, l'écriture est un sauveur car elle réveille les morts et elle prend en considération les histoires de ces femmes : elle les éclaire malgré qu'elle met la narratrice dans une obscurité hermétique.

De même, elle a repris le récit de Lala Zohra dans le mouvement « murmures » où elle a évoqué le récit de la nièce de cette dernière qui a fait son impossible pour cacher sa tante cherchée par les colons français. Zohra est une parente de la narratrice : «- *Nous étions cousines, ta grand-mère et moi, dit-elle. Je te suis certes plus proche par le père de ta mère; nous sommes de la même fraction, de la même tribu. Elle, elle m'est liée par une autre alliance, par les femmes !* »¹⁸¹

La narratrice cherche à prendre les récits de cette femme et les transmettre à son tour : « *Dire à mon tour. Transmettre ce qui a été dit, puis écrit. Propos d'il y a plus de un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous, femmes de la même tribu. Tessons de sons qui résonnent dans la halte de l'apaisement...* »¹⁸²

Elle a même raconté à Lala Zohra qui ne savait ni lire ni écrire une histoire que Fromentin a tenu de son ami, il s'agit d'un récit qui parle de deux Nayliettes tuées par l'ennemi. « [...] *Fatma et Meriem reçoivent en secret deux officiers d'une colonne française qui patrouille dans les parages: non pour trahir, simplement pour une nuit d'amour, «que Dieu éloigne de nous le péché!»* ».¹⁸³

Elle raconte à la femme qui ne savait pas lire et écrire aux ancêtres, aux aïeux, à la mémoire fertile :

¹⁸⁰ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p. 161.

¹⁸¹ *Ibid*, p. 186.

¹⁸² *Ibid*, p. 187.

¹⁸³ *Ibid*, p. 188.

« *La main de Meriem agonisante tend encore le bouton d'uniforme: à l'amant, à l'ami de l'amant qui ne peut plus qu'écrire. Et le temps s'annihile. Je traduis la relation dans la langue maternelle et je te la rapporte, moi, ta cousine. Ainsi je m'essaie, en éphémère diseuse, près de toi, petite mère assise devant ton potager. Ces nuits de Menacer, j'ai dormi dans ton lit, comme autrefois je me blottissais, enfant, contre la mère de mon père* ». ¹⁸⁴

Et dans sa position comme diseuse, elle fait retourner à son enfance. Elle assure la transmission entre elle et ces femmes rebelles en consultant et poursuivant les documents historiques recueillis. Elle a pris comme référence la lettre de Saint-Arnaud écrite à son frère ce dernier a voulu prendre des otages parmi les Berkanis. Et parmi ces otages de Saint –Arnaud qui se dirige vers l'île Saint Marguerite se trouve une femme enceinte qui est choisie par la narratrice comme une interlocutrice et elle lui transmet la parole :

« *Je t'imagine, toi, l'inconnue, dont on parle encore de conteuse à conteuse, au cours de ce siècle qui aboutit à mes années d'enfance. Car je prends place à mon tour dans le cercle d'écoute immuable, près des monts Ménacer... Je te recrée, toi, l'invisible, tandis que tu vas voyager avec les autres, jusqu'à l'île Sainte-Marguerite, dans des geôles rendues célèbres par «l'homme au masque de fer». Ton masque à toi, ô aïeule d'aïeule la première expatriée, est plus lourd encore que cet acier romanesque! Je te ressuscite, au cours de cette traversée que n'évoquera nulle lettre de guerrier français... » ¹⁸⁵*

Avec la narration de cette histoire qui n'est jamais racontée par quelqu'un d'autre la narratrice se transforme en conteuse comme les autres femmes de son pays. Elle est donc parmi les femmes de la chaîne de transmission. Ces femmes auxquelles s'impose le silence et dans ce silence, dans ce non dit le viol ne sera pas un véritable viol : « *L'une ou l'autre des aïeules posera la question, pour se saisir du silence et construire un barrage au malheur. La jeune femme, cheveux recoiffés, ses yeux dans les yeux sans éclat de la vieille, éparpille du sable*

¹⁸⁴1 DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p .89.

¹⁸⁵*Ibid*, p. 214.

*brûlant sur toute parole: le viol, non dit, ne sera pas violé. Avalé. Jusqu'à la prochaine alerte ».*¹⁸⁶

La narratrice cherche un lieu de sangs ou de langage qui la réunit aux autres femmes. Elle s'informe sur sa relation avec eux : « *Vingt ans après, puis-je prétendre habiter ces voix d'asphyxie? Ne vais-je pas trouver tout au plus de l'eau évaporée? Quels fantômes réveiller, alors que, dans le désert de l'expression d'amour (amour reçu, «amour» imposé), me sont renvoyées ma propre aridité et mon aphasie ».*¹⁸⁷

Comme on a signalé, son aphasie amoureuse est causé par, cette langue utilisée par elle pour rompre le silence, pour raconter et parler de la guerre de son pays, et grâce à cette langue même qu'elle a pu chercher la réalité historique de son pays, la réalité qui a entouré la guerre de libération de l'Algérie. Elle a référé d'un journal réalisé par un soldat français pour raconter l'histoire de la violence des colons français dans la tribu d'El Aroub : «*Parmi les légionnaires, l'un écrit les jours d'El Aroub et les revit. [...] Je le lis à mon tour, lectrice de hasard, comme si je me retrouvais enveloppée du voile ancestral; seul mon œil libre allant et venant sur les pages, où ne s'inscrit pas seulement ce que le témoin voit, ni ce qu'il écoute*». ¹⁸⁸

Elle plonge entre les lignes pour dégager le non dit afin de montrer, démasquer et d'imaginer la souffrance de son peuple, cette souffrance des algériens et des Algériennes qui ne peut être notée par aucun français. L'histoire du village El Aroube est rédigée après l'abondance de ce village par l'ennemi :

«Est-ce au cours de cette descente vers la mer ou le lendemain, dans un des camions du convoi, sous la pluie, qu'un certain Bernard se confie à celui qui fera le récit de ces jours d'El Aroub, et évoque ce qu'il n'oubliera plus?.. A nouveau, un

¹⁸⁶ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p. 226.

¹⁸⁷ *Ibid*, p. 227.

¹⁸⁸ *Ibid*, p. 235.

*homme parle, une autre écoute, puis écrit. Je bute, moi, contre leurs mots qui circulent; je parle ensuite, je vous parle, à vous, les veuves de cet autre village de montagne, si éloigné ou si proche d'El Aroub!»*¹⁸⁹

Elle appelle les aïeux qui se figurent parmi l'auditoire qui l'écoute où elle raconte l'histoire de la jeune Algérienne qui provoque le français Bernard sous le regard des femmes : « *Vingt ans après, je vous rapporte la scène, à vous les veuves, pour qu'à votre tour vous regardiez, pour qu'à votre tour, vous vous taisiez. Et les vieilles immobilisées écoutent la villageoise inconnue qui se donne. Silence chevauchant les nuits de passion et les mots refroidis, silence des voyeuses qui accompagne, au cœur d'un hameau ruiné, le frémissement des baisers* ». ¹⁹⁰

Une histoire passe comme un cri de réconciliation avec la langue française, c'est de Pauline qui est exilée pendant quatre mois en Algérie puis rapatriée malade à Lyon où elle est morte : « *En fait, elle n'a plus quitté l'Algérie sinon pour délirer... Notre pays devient sa fosse: ses véritables héritières - Chérifa de l'arbre, Lla Zohra errante dans les incendies de campagne, le choeur des veuves anonymes d'aujourd'hui - pourraient pousser, en son honneur, le cri de triomphe ancestral, ce hululement de sororité convulsive !* » ¹⁹¹

Cette femme exilée en Algérie à envoyé des écrits à ses amis où elle a exprimé son amour pour toute les Algériennes :

« Durant les quatre mois de ce voyage algérien, Pauline n'a cessé d'écrire de multiples lettres à ses amies de combat, à sa famille, à ses proches... J'ai rencontré cette femme sur le terrain de son écriture: dans la glaise du glossaire français, elle et moi, nous voici aujourd'hui enlacées. Je relis ces lettres parties d'Algérie; une phrase me parvient, calligraphie d'amour, enroulant la vie de Pauline: «En Kabylie, écrit Pauline, en juillet 1852, j'ai vu la femme bête de somme et l'odalisque de harem d'un riche. J'ai dormi près des

¹⁸⁹ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p. 236.

¹⁸⁹ *Ibid*, p. 237.

¹⁹¹ *Ibid*, p. 250.

*premières sur la terre nue, et près des secondes dans l'or et la soie...»
Mots de tendresse d'une femme, en gésine de l'avenir: ils irradient là
sous mes yeux et enfin me libèrent ».¹⁹²*

Ces mots de Pauline mêlés et véhiculés par l'amour ont libéré la narratrice de son aphasie où elle a pu retranscrire l'Histoire d'amour de Haoua qui a abandonné un cavalier Hajout pour un aimant français.

L'histoire de cette femme est écrite en français et elle est narrée par son ami français à Fromentin (peintre français) qui la gardée dans sa mémoire et la narratrice la lue en langue française. Ce peintre est comme la plupart des étrangers est attiré par ce pays courageux qu'il a présenté dans ces tableaux à côté de ces femmes.

L'écrivaine de *l'Amour, la fantasia* a salué ce peintre qui inscrit les femmes Algériennes dans ces peintures d'une façon admirable :

« Lors j'interviens, la mémoire nomade et la voix coupée. [...] J'interviens pour saluer le peintre qui, au long de mon vagabondage, m'a accompagnée en seconde silhouette paternelle. Eugène Fromentin me tend une main inattendue, celle d'une inconnue qu'il n'a jamais pu dessiner. En juin 1853, lorsqu'il quitte le Sahel pour une descente aux portes du désert, il visite Laghouat occupée après un terrible siège. Il évoque alors un détail sinistre: au sortir de l'oasis que le massacre, six mois après, empuantit, Fromentin ramasse, dans la poussière, une main coupée d'Algérienne anonyme. Il la jette ensuite sur son chemin. Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le «qalam»».¹⁹³

Cette écrivaine narratrice à voulu inscrire les histoires des femmes anonymes de son pays. Elle leur donne l'occasion et la possibilité de retracer

¹⁹², DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, pp. 250,251.

¹⁹³ *Ibid*, p. 255.

leurs histoires par l'écrit qui les gardes comme immortelles « *Ecrire ne tue pas la voix mais la réveille* »¹⁹⁴

La narratrice a combattu l'ennemi français par sa langue française cette langue utilisée par les Algériens écrivains pour dévoiler la violence et la sauvagerie de l'ennemi, elle a utilisé les mêmes armes de l'autre pour le combattre mais aussi elle a utilisé la langue maternelle dans ses discussions avec les femmes de son pays auxquelles elle a cherché à relier et dès qu'elle a utilisé l'arabe, elle a senti son aphasie.

L'Amour, la fantasia contient ou traite trois sortes de l'histoire : l'histoire de la narratrice, l'histoire de la guerre de l'Algérie et l'histoire de son pays.

En écrivant sa vie conjugale, sa vie amoureuse, la narratrice se dispute aux voix des femmes cachées, cloitrées et violés : « *L'amour, si je parvenais à l'écrire, s'approcherait d'un point nodal: là gît le risque d'exhumer des cris, ceux d'hier comme ceux du siècle dernier. Mais je n'aspire qu'à une écriture de transhumance, tandis que, voyageuse, je remplis mes outres d'un silence inépuisable* »¹⁹⁵

Il existe un rapport entre l'écriture de l'histoire de la guerre et l'écriture de l'amour, l'Histoire de la guerre joue un grand rôle et a une grande place dans la vie de la narratrice à chaque fois lorsqu'elle veut dire un mot d'amour ou sur l'amour les cadavres de ses ancêtres condamnés à mort par l'ennemi viennent pour envahir sa mémoire et sa pensée comme par exemple le mot « Hanouni » qui réveille chez elle les images de la mort de ces ancêtres :

« *Sur une avenue poussiéreuse de notre capitale, le frère adulte m'a donc renvoyé l'appellation lacérée de mystère ou de mélancolie. Rompt-il ainsi la digue? Un éclair où j'entrevois, par-dessus l'épaule fraternelle, des profils de femmes*

¹⁹⁴, DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p. 229.

¹⁹⁵ *Ibid*, p. 76.

penchées, des lèvres qui murmurent, une autre voix ou ma voix qui appelle. Ombre d'aile, ce mot-chott. Silhouette dressée du frère qui détermine malgré lui la frontière incestueuse, l'unité hantée, l'obscurité de quels halliers de la mémoire, d'où ne surnagera que ce bruit de lèvres, qu'une brise des collines brûlées d'autrefois où je m'enterre. Où s'enfument ceux qui attendaient, dans le pourrissement de leur chair, l'amour cruel ou tendre, mais crié »¹⁹⁶

L'amour de ses ancêtres l'a poussée à retourner à leurs souvenirs par son écriture, par sa voix, cette voix qui est transformée en cris.

¹⁹⁶ DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p .96.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Nous avons essayé, tout au long de notre travail, de montrer les thèmes essentiels, évoqués dans le roman *l'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar, tels que l'amour et la guerre.

Nous avons eu recours à la méthode interdisciplinaire qui a pu nous aider à comprendre et à analyser, d'une part, les obstacles qui ont causé l'*aphasie amoureuse* chez l'écrivaine et, d'autre part le choix de l'axe historique utilisé par la narratrice pour montrer la grande importance donnée à la guerre dans cette œuvre.

Nous avons fini par conclure que, dans *l'Amour, la fantasia*, la langue française et l'interdiction du père de la narratrice concernant une écriture amoureuse produisait chez elle l'*aphasie amoureuse*. C'est pourquoi notre narratrice n'arrive pas à écrire son autobiographie sans parler de l'Histoire de son pays.

Au cours du premier chapitre, nous avons essayé d'exposer la biographie d'Assia Djébar et son parcours littéraire pour montrer le milieu socio-culturel où elle avait vécu.

Dans le deuxième chapitre, nous avons parlé de l'échec de l'écriture de l'amour chez Assia Djébar et les causes qui ont provoqué chez elle l'*aphasie amoureuse*.

Dans le troisième chapitre, nous avons abordé l'écriture de l'Histoire de la guerre de l'Algérie dans l'œuvre *l'Amour, la fantasia*, en présentant les différentes sources exploitées par la narratrice pour dire, écrire et inscrire cette Histoire.

Nous concluons donc que Le récit de *L'Amour, la fantasia* est construit selon une *architecture en miroir*¹⁹⁷ Le lecteur ne peut pas lire les différentes

¹⁹⁷ AZZOUZ, Lamia, Es ma. *ÉCRITURES FÉMININES ALGERIENNES DE LANGUE FRANÇAISE (1980-1997) MÉMOIRE, VOIX RESURGIES, NARRATIONS SPÉCIFIQUES*. p.283

parties de ce récit distinctement, ces parties sont liées *inextricablement*, chaque problématique sur la langue renvoie à l'histoire de l'écrivaine et à l'Histoire de l'Algérie, « *chaque événement personnel n'est qu'une mise en abîme réfléchie de l'Histoire. Les différents événements personnels relatés se réfléchissent souvent entre eux, et ne peuvent être clairement compris que s'ils sont lus en interaction* ». ¹⁹⁶

¹⁹⁸ AZZOUZ, Lamia, *Es ma. op, cit, p .284*

RÉFÉRENCES
BIBLIOGRAPHIQUE

Œuvre de corpus :

DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1985.

Ouvrages théoriques :

CHIKHI, Baida, *Les Romans d'Assia Djébar*, Alger, Office des Publications Universitaires, 1990.

DEJEUX, Jean, *Assia Djébar, romancière algérienne et cinéaste arabe*, Sherbrooke, Naaman, 1984.

DIDIER B., *L'Écriture-femme*, Paris, P.U.F, 1975.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*, Paris, Editions du Seuil, 1980.

LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, A. Colin, Coll « U2 », 1971.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1975.

LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Editions du Seuil, 1986.

Dictionnaires :

Encyclopédie médico-chirurgicale, Système nerveux, Aphasie, Paris, 17019, A10, 7-1975.

Le Larousse, dictionnaire encyclopédique illustré. Sous la direction de KANNAS, Claude, 1997.

PICOCHÉ, Jacqueline, *Le Robert, Dictionnaire étymologique de Français*, Paris, Poche, 2003.

Interviews et entretiens:

HELLER-GOLDENBER, Lucelle, Interview avec Assia Djébar à Cologne, *in*

Cahier d'études maghrébines : « *Maghreb au féminin* », n°2, Cologne, 1990.

Articles :

GUSDORF, George, « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 6, 1975.

Thèses et mémoires :

AUBRY, Anne, *L'écriture de la mémoire dans L'Amour, La fantasia d'Assia Djébar*, Université Pablo de Olavide – Séville.

AZZOUZ, Lamia Esmâ, (1998) : *Écritures féminines algériennes de langue française (1980-1997) mémoire, voix resurgies, narrations spécifiques*.

REGAIEG, Najiba (1995) : *De l'Autobiographie à la fiction ou le je (u) de l'écriture : Etude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar*, Paris Nord, U.F.R. Lettres, département de Français.

Sites ressources :

Fabula : la recherche en littérature, disponible sur : <<http://www.fabula.org>>

Lettres et arts : disponible sur : <<http://www.lettres-et-arts.net>>

Limag : littérature du Maghreb, disponible sur : <www.limag.com>

CD-Rom :

Encyclopédie Universalis (2006), version 11.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction générale	3
Chapitre I : Assia Djébar ou l’itinéraire accompli	6
I-1-1- Bio-bibliographie	7
I-1-2- Un parcours littéraire exemplaire	8
I-1-3- Les prix littéraires	16
I-2- Ecrire sous un pseudonyme	17
I-2-1- Pourquoi choisissons-nous des pseudonymes ?	18
I-2-2- Ecrire sa vie	21
I-2-3- Renversement de l'ordre chronologique dans l'A.F	22
I-2-4- Ecrire en respectant une certaine chronologie	23
I-2-5- L'ordre thématique dans l’Amour, la fantasia	25
Chapitre II : Ecrire l’amour dans l’<i>Amour la fantasia</i> D’Assia Djébar	27
II-1- L’incapacité de l’écrivaine de décrire sa vie en couple	28
II-2- L’aphasie amoureuse	32
II-2-1- Perturbation de l’écriture amoureuse :	33
II-2-2- L’interdiction du père concernant une écriture amoureuse...	35
II-2-3- L’incapacité de l’écrivaine d’exprimer son amour dans la langue de l’autre	39

Chapitre III : Ecrire la guerre dans l'Amour la fantasia D'Assia Djebar	45
III-1- L'écriture de la guerre	48
III -2- Les sources d'inspiration.....	52
III- 2-1- La première source	52
III- 2-1-1 L'Histoire des autres	52
III- 2-2- La deuxième source.....	59
III -2-2-1-L'histoire du « je » ou « je » ré-écrit.....	59
III- 2-3- Réécrire l'Histoire.....	64
III- 2-4- Dire l'Histoire.....	67
III- 2-5- La narratrice fait partie de la chaîne de transmission	73
Conclusion générale	82
Références bibliographiques	85
Table des matières	88

